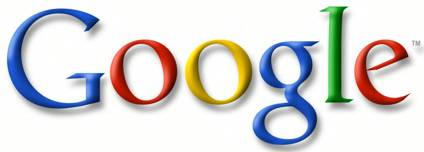






Aesthetik

oder

ehre vom Schönen und der Kunst

in ihrem ganzen Umfange

von

Franz Ficker,

Professor der klassischen Literatur und Aesthetik an der Wiener Universität.



Wien, 1830.

Im Verlage von J. G. Heubner.

Vorrede.

Da es der Hand- und Lehrbücher der Aesthetik so viele gibt; bedarf die Herausgabe des vorliegenden Werkes einige Rechtfertigung. Die Aesthetik soll in jungen empfänglichen Gemüthern den Sinn und die Liebe für das Schöne wecken und nähren, soll ihnen die Ueberzeugung einflößen, daß die Kunstwerke unter die höchsten Bestrebungen des Menschen gehören, und dadurch Ehrfurcht unterhalten gegen die großen Genien aller Zeiten und Völker, und gegen ihre Kunstschöpfungen. Die Geschmacksbildung soll nicht einseitig werden; wir haben ja Augen und Ohren für alle Arten von Schönheiten. Darum ward vom Verfasser eine vollständige, alle Künste, nach dem Verhältniß ihrer Wichtigkeit, umfassende Kunsttheorie bezweckt. Werden nicht in

den meisten Werken der Art die einzelnen Künste entweder zu leicht abgefertigt, oder auch wohl ganz mit Stillschweigen übergangen? Warum soll die bildende und tönende Kunst stiefmütterlich behandelt werden, und hauptsächlich nur der Poesie die gebührende Ehre widerfahren? Durch diese Vollständigkeit der Kunsttheorie wird es aber auch dem angehenden Künstler, der nicht bloß nach Fertigkeit in der Technik strebt, möglich, von einem solchen Werke Nutzen zu ziehen, besonders leitende Winke zu erhalten über die Wahl der Gegenstände und deren Behandlung, und so mehreres zum klaren Bewußtseyn zu entwickeln, was er früher bloß in seinem Innern geahnet hat. Aber in dieser Beziehung wird es zugleich zweckgemäß seyn, sich nicht an ein herrschendes philosophisches System anzuschließen, eine fremde philosophische Terminologie zu gebrauchen, und immer auf dem höhern Standpunkte der Speculation stehen zu bleiben. Nichts desto weniger soll die Darstellung des Ganzen dieser Wissenschaft nach dem Zusammenhange eines Systems streben; eine Idee soll, als Princip und fester Punkt des Ganzen, alle Theile gleichmäßig durchdringen, und so ein organisches Ganzes gestalten; das Einzelne soll wissenschaftlich begründet

und durchgeführt seyn. Darum soll, zumal in akademischen Vorlesungen, kein Satz aufgestellt, kein Raisonnement geführt werden, welche nicht an einem wirklichen Kunstwerke nachgewiesen werden können. Bei Vorlesungen selbst müssen auch der Beispiele immer mehrere erscheinen; denn sie helfen mehr als Regeln, durch sie erst wird der nöthige Takt ausgebildet. Verfasser macht übrigens keines Wegs auf völlige Eigenthümlichkeit Anspruch; er hat das einzelne Unschätzbare und Treffliche, was in verschiedenen Werken vielfach zerstreut sich findet, benützt. Das Streben nach verständiger Anordnung und lichtvoller Darstellung desselben dürfte der vorliegenden Arbeit einigen Werth ertheilen. Bei Nachweisung der Literatur ward nur das Brauchbarste hervorgehoben, und in der Regel nur jene künstlerischen Werke angeführt, die als vorzügliche Muster jeder Gattung zu empfehlen sind. Nähere Würdigung und Charakterisirung derselben muß dem mündlichen Vortrage vorbehalten werden. Dem strengen, philosophischen Kunstrichter dürfte manches etwas breit dünken; aber zur Anregung des jugendlichen Geistes und Gemüthes, wie zur völligen Klarheit des Dargestellten schien jene Umständlichkeit nothwendig. Sollte der Verfasser durch seine Arbeit et=

...g... wird ihm jede gr...
Bitterkeit mitgetheilte Zurechtweisung

Wien, den 1. August 1829.

De

Inhaltsanzeige.

Allgemeiner Theil.

I. Abschnitt.

Lehre vom Schönen.

Se

II. Abschnitt.

Kunsttheorie.

Besonderer Theil.

Bildende Kunst.

I. Zeichnende Kunst (Graphik.)

Plastik.

P o e s i e.

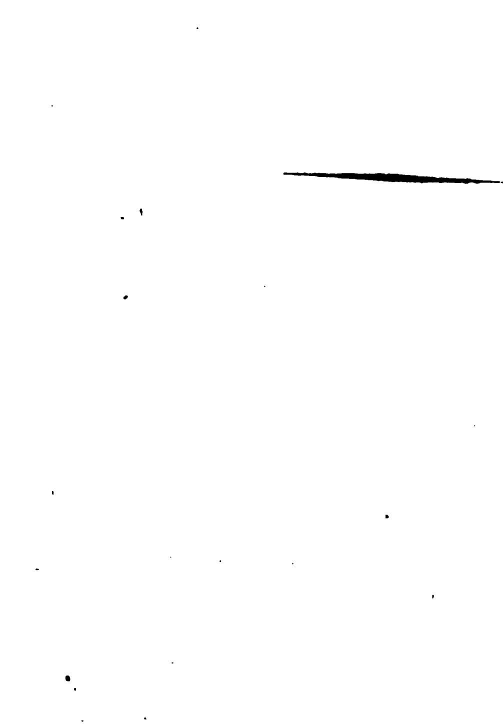
*

Seit

II. Abschnitt.

Kunsttheorie.

Sei



A e s t h e t i k

oder

Lehre vom Schönen und der Kunst

in ihrem ganzen Umfange.

Einleitung.

---

§. 1. Das Wort Aesthetik kommt von dem griechischen Zeitworte: αἰσθάνομαι (empfinden, eigentlich physisch afficirt werden), daher es nicht nur vom Tastsinne, sondern auch von andern Sinnen gebraucht wird, und da das Wort αἴσθησις sinnliche Vorstellung, Empfindung bezeichnet; so könnte man Aesthetik dem Nominal- oder Wortbegriffe nach mit Sinnenlehre, Theorie der Sinnlichkeit, oder des Anschauungsvermögens, Empfindungslehre übersetzen.

Kant brauchte (in seiner Kritik der reinen Vernunft) das Wort Aesthetik in einer eigenthümlichen Bedeutung, um damit den ersten Theil der Transcendental-Philosophie, die Analytik der Sinnlichkeit zu bezeichnen.

Wir nehmen hier das Wort in der Bedeutung, in der es eine eigene Wissenschaft bezeichnet, deren Vater Alexander Gottlieb Baumgarten, ein ausgezeichneter analytischer Philosoph aus der Leibnitz-Wolfischen Schule war. Er verstand darunter die Wissenschaft des Schönen oder der sinnlichen Erkenntniß (scientia cognitionis sensitivae), weil er das Schöne für einen Gegenstand der sinnlichen Erkenntniß hielt. Das Schöne ist ihm nämlich, nach der Bestimmung seines Lehrers Wolf, die sinnlich erkannte Vollkommenheit, oder vollkommne sinnliche Erkenntniß. Die Regeln des Schönen und die Bedingungen, unter welchen uns etwas wohlgefällt, fließen demnach aus dem Begriffe der Vollkommenheit, und werden auf das sinnliche oder niedere Erkenntnißvermögen angewendet. Dadurch entsteht nun die Aesthetik, die Wissenschaft des Schönen, und was man dabei immer bezweckte, die Theorie der schönen Künste, (αἰσθητικὴ sc. ἐπιστήμη), die von Baumgarten als ein Theil der theoretischen Philosophie der Logik gegenüber gesetzt wurde,

en anstrebten.

§. 2. Baumgarten hoffte die Gesetze des S
Urtheil über solches ganz auf Vernunftprincipien zu
die Aesthetik als eigentliche Wissenschaft zu begr
ieses Bestreben Baumgarten's auf seinem Stand
einer Zeit nicht gelingen; so behauptete Kant un
aß diese Bemühung auch für uns und die Zuk
ey; denn a) werde das Schöne nicht durch die Ve
ondern durch den Geschmack (Schönheitssinn) ge
Regeln des Schönen seyen bloß empirisch; denn m
priori behaupten, daß etwas schön seyn müsse; a
Regeln aber lasse sich die eigentliche Wissenschaft
Doch hat Kant in seiner „Kritik der ästhetischen
iese früher aufgestellte Behauptung faktisch zu
Denn jene Kritik enthält in der That transscenden
he Untersuchungen über den Geschmack, und gi
esthetik eine rein wissenschaftliche, philosophische

§. 3. Ehe wir aber prüfen, ob die Aesthetik
Wissenschaft seyn könne, oder nicht, müssen wir
ch näher entwickeln. Daß die Aesthetik ihrem Ge
r Philosophie angehöre und von der Ansicht der
nge, welche freilich dem Wechsel der Systeme u
ß folglich auch ihre Ansicht wechsele, ist von

und Kunst aufstellt; wollten aber, weil der Geschmack sich nicht lehren, sondern bloß durch Beurtheilung gegebner Fälle mittelst gewisser, empirischer Kriterien berichtigen und verfeinern lasse, dafür bloß das Wort „Geschmackskritik“ gebraucht wissen, obwohl wir eben so ohne Bedenken die Ethik eine Tugendlehre und die Religions-Philosophie eine Religionslehre nennen, und Tugend und Religion sich eben so wenig als der Geschmack, im eigentlichen Sinne lehren lassen. Ueberhaupt aber sind beide Benennungen zu eng; sie sprechen bloß von den Wirkungen des Schönen und erschöpfen also nicht den Begriff der von Baumgarten sogenannten Aesthetik. Andere nannten die Aesthetik eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Allein die letztere Benennung ist unstatthaft, weil es nur schöne Künste, aber keine schönen Wissenschaften gibt. Der Wissenschaft ist es nur um Wahrheit zu thun. Was man sonst schöne Wissenschaften nannte, ist nichts anders als die schönen Redekünste, Poesie und Beredsamkeit. Ob und inwiefern die letztere unter die schönen Künste gezählt werden könne, davon später. Ferner ist die Aesthetik nur in Ansehung ihres angewandten Theils eine Theorie der schönen Künste; an und für sich ist sie eine Theorie vom Schönen überhaupt, das Verhältniß der Kunsttheorie zur Aesthetik ist aber folgendes: die Theorie der Künste nimmt gewöhnlich einen historischen Ursprung, das heißt, sie ist ein durch Kritik vorhandener Kunstwerke und Vergleichung derselben, so wie durch Vergleichung der verschiedenen Künste unter einander gefundener Inbegriff mannichfaltiger Regeln, nach welchen der Künstler in bestimmten Gattungen der Kunst wirken und beurtheilt werden soll, nebst Beobachtungen über die verschiedenen Wirkungen der Kunstwerke, anfangs gewöhnlich mit den technischen oder materiellen Kunstregeln vermischt, die sich auf die Bearbeitung der verschiedenen Stoffe oder Darstellungsmittel beziehen, deren sich die Künste bedienen. Allein vorhandene Werke der Kunst, selbst die vortrefflichsten, zeigen nur das Erreichte, nie das, was sich in jedem Fall erreichen läßt: und wenn die Idee der Kunst über alle Kunstwerke erhaben ist; so steht die Idee der Schönheit, welche der Aesthetik vor Allem zu entwickeln obliegt, über allen Kunsttheorien, und diese haben ohne jene keinen wahren Grund und Haltungspunkt, geschweige denn, daß sie die Stelle derselben ersetzen könnten. Doch läßt sich von der andern Seite nicht

läugnen, daß die Kunsttheorien anwendbarer gewesen seyen, und der Kunst größeren Vortheil gebracht haben mögen, als manche Systeme der Aesthetik. Jene weisen nämlich unmittelbar auf etwas wirklich Vorhandenes hin, was sich bestimmen, und für Jeden, der nur mit einiger Kenntniß der Gattungen von Kunstprodukten begabt ist, deutlich nachweisen läßt. Weil das von Baumgarten gewählte Wort „Aesthetik" Gefühlslehre (eigentlich Empfindungslehre) überhaupt andeute, wählte Kaiser das Wort Kalliästhetik; aber auch dieses Wort drückt nur einen integrirenden Theil der Wissenschaft aus, die hier abgehandelt werden soll.

§. 4. Das Wort Aesthetik wird nämlich bald in engerer, bald in weiterer, bald in der weitesten Bedeutung gebraucht. Aesthetik in engerer Bedeutung wäre bloß die Lehre von dem Wesen des Schönen, und der damit verwandten ästhetischen Gefühlsart, oder eine Philosophie, oder Metaphysik des Schönen. Aesthetik in weiterer Bedeutung umfaßte außerdem die Lehre vom Kunstgenie, dem Wesen und Zwecke der schönen Kunst, oder eine Kunstphilosophie; Aesthetik endlich in der weitesten Bedeutung würde außer diesen beiden Theilen noch einen dritten umfassen, nämlich die Lehre von dem Vermögen und der Kunst der Beurtheilung des Schönen, die Kritik der vorhandenen Kunstwerke.

§. 5. Nun können wir die Frage, ob die Aesthetik eine philosophische Wissenschaft sey, leichter beantworten. Von selbst einleuchtend ist es, daß das Gebiet unserer philosophischen Erkenntniß nicht geschlossen sey, wenn es nicht auch die Entwicklung der Grundidee des Schönen in sich aufnimmt, und daß es stets eine Anforderung an das gründliche Wissen bleibe, die Lehre von der Kunst auf die Idee des Schönen zu beziehen, und diese mit den höchsten unserer Ideen in Verbindung zu setzen. Es gibt aber drei Grundideen in der Seele, welche den drei Grundvermögen anheim fallen: Die Idee des Wahren dem Erkenntnißvermögen, die Idee des Schönen dem Gefühlsvermögen und die Idee des Guten dem Bestrebungsvermögen. Das Wahre wird gedacht, das Schöne wird gefühlt, das Gute wird gewollt. Die wissenschaftliche (philosophische) Erforschung des Denkens, Fühlens und Wollens bildet eine Logik, Aesthetik und Ethik. Die wissenschaftliche (philosophische) Erfor-

schung der drei Grundideen aber bildet eine Metaphysik des Wahren, Schönen und Guten. So stehen Logik, Aesthetik und Ethik in gleichem Verhältnisse zur Philosophie. Uebrigens sind die Gränzen der Aesthetik allerdings bisher noch nicht gehörig abgemarkt. Am meisten hängt sie mit der Philosophie als integrirender Theil zusammen, und der Geschichte der Kunst kann sie durchaus nicht entbehren.

§. 6. Der Zweck der Aesthetik kann kein anderer seyn als: Die Idee des Schönen, das Wesen der Kunst und ihre mannichfachen Formen philosophisch zu erklären, das heißt, die letzten Gründe des Schönen im menschlichen Gemüthe aufzusuchen, den Zusammenhang der Kunst mit den höchsten Bestrebungen des Menschen zu zeigen, und die verschiedenen Kunstformen methodisch zu entwickeln, dadurch aber den Kunstsinn zu wecken und zu beleben, nicht aber Kunstsinn und Schöpfungsgeist zu ertheilen. Die Aesthetik maßt es sich nicht an, den Genius bilden zu wollen; sie setzt bei jedem Künstler Kunstsinn und Schöpfungsgabe, bei jedem Beurtheiler wenigstens das Daseyn des Kunstsinnes als unumgängliche Bedingung voraus. Der Aesthetiker kann dem Künstler wohl einen höchsten Grundsatz und die davon abgeleiteten Gesetze angeben, die ihm die Kunst in ihrer Ehrfurcht gebietenden Würde zeigen; er kann ihm ferner Regeln mittheilen, die sich auf Anordnung und Composition der Theile zu irgend einem bestimmten Ganzen, so wie auf Ton und Farbe desselben beziehen; aber er kann ihn dieses Ganze nimmermehr selbst erfinden lehren, und muß ihm sogar die Anwendung jener Regeln überlassen. Er kann, wie Dambek sagt, dem Schiffer wohl Klippen und Untiefen bezeichnen, vor denen er sich zu hüten hat; er kann ihm die Leuchte aufstecken, wornach er seinen Lauf richte: aber er kann nicht zugleich die Stelle des Steuermanns oder des lebendig wehenden Windes vertreten, der das Fahrzeug treibt. Eben so gibt er dem Kunstrichter wohl die Norm (das Richtmaß) in die Hand, womit er Kunstwerke messe, der Gebrauch des Maßes aber bleibt diesem selbst überlassen. — Immer kommt also hier das Beste auf die Fähigkeit zur Kunst selbst an. Sie ist ein Geschenk des Himmels, das er seinen Lieblingen ertheilt. Poetae nascuntur. Unterricht, von welcher Art er auch sey, kann sie uns weder verschaffen, noch den Mangel derselben ersetzen oder vergüten, und selbst die eifrigste Verwendung

für sich allein, das studium sine divite vena kann, wie schon Horaz sagte, dem Künstler nur wenig Heil bringen. — Aber dürfte man einwenden, wozu nützt die Aesthetik, wenn es ihrer nicht bedarf, um ein schönes Kunstwerk hervorzubringen, oder wenn es hervorgebracht ist, es mit Wohlgefallen zu betrachten und mit Geschmack zu beurtheilen? Bevor Aristoteles mit seiner Poetik und Rhetorik als Kunstrichter aufstand, waren die großen Genien, ein Homer, ein Pindar, ein Sophokles, ein Aristophanes längst entschlummert, aber ihre Gesänge lebten fort im Munde des kunstsinnigen Hellenen; selbst die Wirksamkeit des großen Demosthenes hatte aufgehört, und hat er nicht aller Zuhörer Gemüth unwiderstehlich an sich gefesselt? Die höchste Blüthe der schönen Kunst war dahin, als sich die Theorie erst auszubilden anfing. — Wahr ist's, ehe die Aesthetik ward, war die Schönheit, so wie der gestirnte Himmel war, ehe es eine Astronomie gab; wie das Gute war, ehe es eine wissenschaftliche Erörterung desselben gab; wie Sprachen lange gesprochen wurden, ehe es Sprachlehren gab. Die Schönheit war von Ewigkeit in Gott, vom Anfang an in den Werken der Natur, und vor aller Philosophie in den Werken der Kunst. Der Genius schafft seine Kunstgebilde der Regeln unbewußt, und diese werden erst von seinen Produktionen durch den Philosophen abstrahirt. Genie und Geschmack werden zunächst durch das öftere Betrachten des Schönen in der Natur und Kunst, durch fleißiges Studium schon vorhandener Kunstwerke, was mehr ist als bloße Beschauung, und durch eigene Uebung nach guten Mustern entwickelt und ausgebildet. — Allein durch die Aesthetik lernt 1) der Künstler und der Kunstrichter sein Geschäft mit philosophischem Geiste treiben, die tiefer liegenden Bedingungen der ästhetischen Wirksamkeit des menschlichen Gemüthes erforschen und von seinem Verfahren Rechenschaft geben, was derjenige nicht kann, der bloß nach dunkeln Begriffen in seinem Denken und Wirken sich richtet. Die Aesthetik hat die Tendenz, den Genius zu verstehen in seinem Schaffen und in seinen Werken; ja sie wird den Künstler selbst bei seiner ästhetischen Thätigkeit unterstützen und leiten können. Denn er wird leichter auf das menschliche Herz wohlgefällig wirken, treffender über das, was auf das menschliche Herz so wirken soll, urtheilen können, wenn er weiß, warum und unter welchen Bedingungen das menschliche Herz an schönen Gegenstän-

den Wohlgefallen finde, und was es eigentlich sey, was an ihnen das menschliche Herz mit solch' einer Zaubergewalt an sich zieht. Und lehrt Aesthetik auch nicht Kunstwerke hervorbringen, so bewahrt sie doch vor den Mißgriffen des Genius und vor den falschen Richtungen, welche Stümper dem Geschmacke geben können, z. B. daß die Kunst keinem äußern Zwecke dienen dürfe, oder auch einem bloßen Modegeschmacke, wie es der Fall war mit den gemeinen Ritterromanen, Geistergeschichten, Familiengemälden, kränklich sentimentalen Dramen ꝛc. Der hohe Nutzen der Aesthetik ist also auch von dieser Seite außer Zweifel gesetzt, und Horazens: „Nec rude, quid prosit, video ingenium" gerechtfertigt. So sagt Göthe in Künstlers Apotheose:

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen
Sich durch Natur und Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen."

2) Sichert die Aesthetik den schönen Künsten ihren Rang unter den höchsten Bestrebungen des Menschen, indem sie einerseits die zur Hervorbringung derselben nothwendigen Geisteskräfte erklärt, andererseits den Einfluß derselben auf die Bildung der Menschen zeigt. Das schönste, würdigste Ziel, das der Mensch als solcher seinen Bestrebungen setzen kann, ist wohl unstreitig Humanität, oder wahrhaft menschliche Bildung. Diesem Ziele führt ihn nun die Kunst um so zuverlässiger entgegen, da die höchste Gewalt in ihr zugleich mit dem höchsten Reitze vermählt ist, und ihre Bande daher eine magische Kraft besitzen, ohne doch je drückend zu seyn. Denn die Kunst nimmt nicht, wie die Wissenschaft, bloß gewisse einzelne Geisteskräfte in Anspruch, sondern sie greift in die Entwicklung aller menschlichen Kräfte ein, weckt, regelt und bildet sie auf eine harmonische, und so den ganzen Menschen beseligende Weise. Da nun die Aesthetik diese wundersame Kraft der Kunst soviel wie möglich zu erklären strebt, so liefert sie unstreitig wissenschaftliche Belege für die hohe Würde derselben. Eben so unläugbar ist es, daß sie durch treue Darstellung von dem Adel der Kunst dem Sinne für solche, dem Geschmacke reiche Nahrung bietet. Wie wichtig und edel aber dieses Geschäft sey, dafür geben Geschichte

als welche es mit den Regeln des höhern Erkenntnißvermögens, oder mit der Verstandeserkenntniß zu thun habe. Dieser Name ist beibehalten worden, und so verschieden seitdem die Ansichten von dem Wesen des Schönen und seiner Beziehung auf Natur und Kunst waren, so hat man doch immer, selbst wenn man an Regeln zur Beurtheilung des Schönen zweifelte, eine Wissenschaft oder Philosophie des Schönen darunter verstanden, und dieß war es, was Baumgarten eben so wohl, als die neuesten Aesthetiker, wenn auch auf den verschiedensten Wegen anstrebten.

§. 2. Baumgarten hoffte die Gesetze des Schönen und das Urtheil über solches ganz auf Vernunftprincipien zu bringen, und so die Aesthetik als eigentliche Wissenschaft zu begründen. Konnte dieses Bestreben Baumgarten's auf seinem Standpunkte und zu seiner Zeit nicht gelingen; so behauptete Kant und seine Schule, daß diese Bemühung auch für uns und die Zukunft vergeblich sey; denn a) werde das Schöne nicht durch die Vernunft erkannt, sondern durch den Geschmack (Schönheitssinn) gefühlt; b) die Regeln des Schönen seyen bloß empirisch; denn man könne nicht a priori behaupten, daß etwas schön seyn müsse; aus empirischen Regeln aber lasse sich die eigentliche Wissenschaft nicht herleiten. Doch hat Kant in seiner „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ diese früher aufgestellte Behauptung faktisch zurückgenommen. Denn jene Kritik enthält in der That transscendental-philosophische Untersuchungen über den Geschmack, und gibt insofern der Aesthetik eine rein wissenschaftliche, philosophische Grundlage.

§. 3. Ehe wir aber prüfen, ob die Aesthetik eine eigentliche Wissenschaft seyn könne, oder nicht, müssen wir ihren Begriff noch näher entwickeln. Daß die Aesthetik ihrem Gegenstande nach der Philosophie angehöre und von der Ansicht der Philosophie abhänge, welche freilich dem Wechsel der Systeme unterworfen ist, daß folglich auch ihre Ansicht wechsele, ist von selbst einleuchtend, und man hat sie bald in engerer, bald in weiterer Bedeutung genommen, oft auch mit andern Benennungen vertauscht. Kant und mehrere seiner Anhänger wollten den Namen Aesthetik überhaupt verdrängt wissen, und nannten sie bloß eine Geschmackslehre, oder eine Wissenschaft, welche allgemeine, aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte Grundsätze zur Beurtheilung des Wohlgefälligen in den Erzeugnissen der Natur

und Kunst aufstellt; wollten aber, weil der Geschmack sich nicht lehren, sondern bloß durch Beurtheilung gegebner Fälle mittelst gewisser, empirischer Kriterien berichtigen und verfeinern lasse, dafür bloß das Wort „Geschmackskritik“ gebraucht wissen, obwohl wir eben so ohne Bedenken die Ethik eine Tugendlehre und die Religions-Philosophie eine Religionslehre nennen, und Tugend und Religion sich eben so wenig als der Geschmack, im eigentlichen Sinne lehren lassen. Ueberhaupt aber sind beide Benennungen zu eng; sie sprechen bloß von den Wirkungen des Schönen und erschöpfen also nicht den Begriff der von Baumgarten sogenannten Aesthetik. Andere nannten die Aesthetik eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Allein die letztere Benennung ist unstatthaft, weil es nur schöne Künste, aber keine schönen Wissenschaften gibt. Der Wissenschaft ist es nur um Wahrheit zu thun. Was man sonst schöne Wissenschaften nannte, ist nichts anders als die schönen Redekünste, Poesie und Beredsamkeit. Ob und inwiefern die letztere unter die schönen Künste gezählt werden könne, davon später. Ferner ist die Aesthetik nur in Ansehung ihres angewandten Theils eine Theorie der schönen Künste; an und für sich ist sie eine Theorie vom Schönen überhaupt, das Verhältniß der Kunsttheorie zur Aesthetik ist aber folgendes: die Theorie der Künste nimmt gewöhnlich einen historischen Ursprung, das heißt, sie ist ein durch Kritik vorhandener Kunstwerke und Vergleichung derselben, so wie durch Vergleichung der verschiedenen Künste unter einander gefundener Inbegriff mannichfaltiger Regeln, nach welchen der Künstler in bestimmten Gattungen der Kunst wirken und beurtheilt werden soll, nebst Beobachtungen über die verschiedenen Wirkungen der Kunstwerke, anfangs gewöhnlich mit den technischen oder materiellen Kunstregeln vermischt, die sich auf die Bearbeitung der verschiedenen Stoffe oder Darstellungsmittel beziehen, deren sich die Künste bedienen. Allein vorhandene Werke der Kunst, selbst die vortrefflichsten, zeigen nur das Erreichte, nie das, was sich in jedem Fall erreichen läßt: und wenn die Idee der Kunst über alle Kunstwerke erhaben ist; so steht die Idee der Schönheit, welche der Aesthetik vor Allem zu entwickeln obliegt, über allen Kunsttheorien, und diese haben ohne jene keinen wahren Grund und Haltungspunkt, geschweige denn, daß sie die Stelle derselben ersetzen könnten. Doch läßt sich von der andern Seite nicht

und Erfahrung laute Beweise. So oft jener Rang verkannt, und Kunst wenig oder gar nicht geachtet, oder zu Zwecken der Nothdurft behandelt ward, versanken die Völker in Barbarey. „Da befehden sich im Grimme die Begierden wild und roh. Nur der Eris rauhe Stimme waltet, wo die Charis floh.“ Ganz andere, höchst erfreuliche Daten bieten uns hingegen jene Zeiten, wo die Kunst blühte. Denn das ästhetische Gefühl wird auch, besonders wo es die lebendige Idee des Schönen leitet, nicht minder Quelle der Begeisterung zu großen, edlen Thaten und Unternehmungen. In einem Zeitalter aber, dessen höchstes Streben der Vortheil ist, das ökonomisch genug ist, die Behauptung Campe's zu ertragen, der Erfinder eines Spinnrads, oder gar der braunschweiger Mumme sey dem Dichter der Ilias vorzuziehen; in einem Zeitalter, das einseitig genug vorzüglich Verstandesbildung bezweckt, thut es Noth, den Sinn für alles Schöne und Große tief aufzuregen, Ehrfurcht und Liebe zu erwecken und zu unterhalten gegen die großen Genien aller Zeiten und ihre Produktionen. Die ästhetische Kultur gewährt daher den gewiß zu berechnenden Gewinn, daß sie der ganzen Ankündigung des durch die Künste veredelten Jünglings eine Milde und Feinheit gibt, die durch keine Gelehrsamkeit und durch kein Sprachstudium erworben wird, und die in Verbindung mit der Reinheit der Sitten die äußere Liebenswürdigkeit des Menschen vermittelt. 3) Die Aesthetik unterstützt und fördert das Studium der schönen Kunstwerke, indem sie uns tiefere Blicke in den Bau und die Schönheit der trefflichsten Denkmäler des menschlichen Geistes thun läßt, und bewirkt, daß ihre höhere Natur auch die unsrige immer inniger und lebendiger anspricht. Zum Belege dient Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums ꝛc.

Geschichte und Literatur der Aesthetik.

§. 7. War die griechische Kunst auch nicht die ursprüngliche, wie dieß die Ruinen großer und kolossaler Werke der Plastik und Architektur in Asien und Afrika und die feurige und erhabene Tempelpoesie der Hebräer bezeugen; so zeigt sich doch vor der Zeit der Griechen keine Spur ästhetischer Betrachtung. Bei den Griechen aber finden wir erstens in die Form der Mythe gekleidete Ansichten über den Ursprung der Kunst überhaupt und insbesondere der Poesie. Zweitens finden sich zerstreute Betrachtungen über das

sie, Tonkunst, Malerei und selbst zum Theil der Plastik und Architektur in Menge aufzuweisen hatte. Aber in Italien ist die Kritik und Theorie der Kunst stets hinter der Ausübung derselben zurückgeblieben und hat auf diese selbst einen geringen Einfluß geäußert. Ein Hauptgrund von dieser Erscheinung dürfte wohl darin liegen, daß die philosophische Reflexion, geschweige denn die Speculation der Italiener bei weitem nicht der Lebendigkeit und dem Reichthume ihrer Phantasie gleichkommt. Die in die Kunsttheorie und Aesthetik einschlagenden Abhandlungen der spätern Muratori, Spaletti, Bettinelli, Algarotti, Cesarotti, Malespina, Cicognara u. a. haben auf die Ausbildung der Aesthetik geringen Einfluß gehabt.

Weit mehr die Franzosen. Der französische Nationalgeschmack hat sich im Glanze des Hoflebens und in der gesellschaftlichen Sitte entwickelt. Diesem Geschmacke gemäß wurden die Regeln des Aristoteles über Poesie modernisirt, und es bildete sich eine einseitige Kritik, die durch die nationelle Nachahmung der Alten verblendet, höchstens eine in ihrer Art consequente Poetik erzeugte. Man erinnere sich nur an die Namen eines Perrault, Boileau, Rapin, Le Bossu, Fontenelle, Houdart de la Motte, Rollin, L. Racine, Marmontel, Domairon ꝛc. Du Bos (Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture et la musique, Paris 1719. 2 Thle. Neue Aufl. in 3 Thlen. 1755, übersetzt 1759 von Gottfr. Benj. Funk) erweiterte die Kunstkritik durch Vergleichung der Poesie, Malerei und Musik. Ihm ist das Gefühl der einzige Richter in der Sache des Geschmacks. J. P. de Crousaz schrieb über das Schöne (traité du beau. 2 vol. Amsterdam 1712. Neue Auflage 1724. Die Uebersetzung. Königsberg 1758). Er setzte die Schönheit in Mannichfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß. Bedeutender ward die Abhandlung des Paters André (Essai sur le beau. Paris 1741. 2. Aufl. in 2 Theilen 1763, übersetzt. Altenburg 1765), der alle Künste auf das Princip des Schönen, oder der Einheit, nur im Geiste des nationellen Geschmackes aufgefaßt, zurückführte. Noch mehr Aufsehen machte durch seine gewandte Darstellung Charles Batteux in seinem Werke: les beaux arts reduits à un même principe. Paris 1746 (übersetzt von Adolph Schlegel. 3. Aufl. Leipzig 1770, 2 Thle.) und in dem andern Werke Cours des

Andern wird, theils bemerken, wie Aristoteles überall und seiner Methode gemäß, seine Kunstregeln durch Abstraction von dem Gegebenen erhielt, und das überschaute Gebiet in Gattungen und Fächer anordnet. — Die Ansichten des Plato und Aristoteles enthalten gleichsam den Keim der späterhin weiter entwickelten ästhetischen Denkarten, welche man nach ihren verschiedenen Ausgangspunkten den ästhetischen Idealismus und Realismus nennen könnte.

Im alexandrinischen Zeitalter ward der Sinn für die Kunst durch die Last der Gelehrsamkeit erdrückt; es erhob sich die Kritik, auch ward die technische Theorie z. B. der Musik, der Metrik ausgebildet; die ästhetische Betrachtung hingegen beschränkte sich mehr theils auf Rhetorik, wie bey Dionysios von Halikarnassos, einem Zeitgenossen Augusts, der sich aber als Kritiker über die Ansichten seines Zeitalters erhob, oder beym spätern Longinos im dritten Jahrhundert n. Chr., der in seiner Abhandlung vom Erhabenen (eigentlich von der Hoheit der Rede, oder der hohen Schreibart) tief in die Natur desselben eindrang, und die aufgestellten Regeln durch treffende Beispiele erläuterte; — oder sie verliert sich in Beschreibungen von Kunstwerken, wie bei Pausanias, Philostratos ꝛc. Bedeutender für die Geschichte der Aesthetik ist Plotinos der Neuplatoniker aus dem dritten Jahrhundert n. Chr., der im sechsten Buche der ersten und im achten Buche der fünften Enneade die platonische Idee des Schönen entwickelt, welche späterhin auch die christlichen Lehrer Augustinus und Boëthius ergriff.

Die Römer geben auch hier nur einen Widerschein der Griechen. Für die Rhetorik ist Cicero, Quinctilianus und der unbekannte Verfasser des Gesprächs: De causis corruptae eloquentiae bemerkenswerth; Horaz in seinem Briefe an die Pisonen gibt nur den Aristoteles, aber als Dichter wieder, und der vielerfahrne Plinius der Aeltere ergänzt die Geschichte der griechischen (bildenden) Kunst.

Nach dem Mittelalter mußte erst wieder eine neue Kunst entstehen, ehe die Kunsttheorie sich neuerdings regen und in dem wissenschaftlichen Zeitalter sich allgemeine ästhetische Betrachtungen zur wissenschaftlichen Aesthetik erheben konnten. In Italien war seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ästhetische Kultur allgemein verbreitet, wie denn auch Italien Musterwerke der Poe-

sie, Tonkunst, Malerei und selbst zum Theil der Plastik und Architektur in Menge aufzuweisen hatte. Aber in Italien ist die Kritik und Theorie der Kunst stets hinter der Ausübung derselben zurückgeblieben und hat auf diese selbst einen geringen Einfluß geäußert. Ein Hauptgrund von dieser Erscheinung dürfte wohl darin liegen, daß die philosophische Reflexion, geschweige denn die Speculation der Italiener bei weitem nicht der Lebendigkeit und dem Reichthume ihrer Phantasie gleichkommt. Die in die Kunsttheorie und Aesthetik einschlagenden Abhandlungen der spätern Muratori, Spaletti, Bettinelli, Algarotti, Cesarotti, Malespina, Cicognara u. a. haben auf die Ausbildung der Aesthetik geringen Einfluß gehabt.

Weit mehr die Franzosen. Der französische Nationalgeschmack hat sich im Glanze des Hoflebens und in der gesellschaftlichen Sitte entwickelt. Diesem Geschmacke gemäß wurden die Regeln des Aristoteles über Poesie modernisirt, und es bildete sich eine einseitige Kritik, die durch die nationelle Nachahmung der Alten verblendet, höchstens eine in ihrer Art consequente Poetik erzeugte. Man erinnere sich nur an die Namen eines Perrault, Boileau, Rapin, Le Bossu, Fontenelle, Moudart de la Motte, Rollin, L. Racine, Marmontel, Domairon ꝛc. Du Bos (Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture et la musique, Paris 1719. 2 Thle. Neue Aufl. in 3 Thlen. 1755, übersetzt 1759 von Gottfr. Benj. Funk) erweiterte die Kunstkritik durch Vergleichung der Poesie, Malerei und Musik. Ihm ist das Gefühl der einzige Richter in der Sache des Geschmacks. J. P. de Crousaz schrieb über das Schöne (traité du beau. 2 vol. Amsterdam 1712. Neue Auflage 1724. Die Uebersetzung. Königsberg 1758). Er setzte die Schönheit in Mannichfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß. Bedeutender ward die Abhandlung des Paters André (Essai sur le beau. Paris 1741. 2. Aufl. in 2 Theilen 1763, übersetzt. Altenburg 1765), der alle Künste auf das Princip des Schönen, oder der Einheit, nur im Geiste des nationellen Geschmackes aufgefaßt, zurückführte. Noch mehr Aufsehen machte durch seine gewandte Darstellung Charles Batteux in seinem Werke: les beaux arts reduits à un même principe. Paris 1746 (übersetzt von Adolph Schlegel. 3. Aufl. Leipzig 1770, 2 Thle.) und in dem andern Werke Cours des

belles lettres ou Principes de la Literature. Paris 1755, 4 Thle. — eine Erläuterung des vorigen Werks. (Ramler bearbeitete es für die Deutschen. Einleitung in die schönen Wissenschaften nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehrt von Karl Wilh. Ramler. 4 Thle. 5. Aufl. Leipzig 1802). Batteux hat das aristotelische Princip der Kunst: „Nachahmung der Natur" dahin modificirt, daß er sagte: „Nachahmung der schönen Natur;" auch hat er die Verschiedenheit der Künste nach ihrem eigenthümlichen Darstellungmittel genauer erkannt, als seine Vorgänger, und somit diese Wissenschaft durch seine Behandlung vervollkommnet. Aber auch er drang ins Wesen des Schönen nicht tiefer ein, sondern abstrahirte seine Kunstregeln bloß von vorhandenen Kunstwerken. Diderot setzte in seinem traité du beau, einem Artikel der französischen Encyklopädie, das Schöne in das Zweckmäßige und Natürliche. Er wirkte durch sein Natürlichkeits-Princip besonders in der eklektischen Periode und selbst auf unsern kräftigen Lessing ein. Nicht ohne Einfluß blieben auch Montesquieu's, Voltaire's, d'Alembert's, und in der neuesten Zeit la Harpe's, Mercier's, Millin's, Bonstetten's, der Frau v. Staël und Kératry's Ansichten über das Schöne.

An die Franzosen schließen sich die Holländer an, und zwar vorzüglich Hemsterhuis, Camper und van Beeck Calkoen (Euryalus oder das Schöne. Aus dem Holländischen übersetzt von Heidekamp 1803). Die Engländer wirkten besonders seit Locke durch ihre psychologischen Untersuchungen auf dem empirischen Wege zu einer Aesthetik hin, indem sie von dem ästhetischen Gefühl, oder vom Geschmacke ausgingen. Hierher gehören: Schaftesbury's Ansichten, der das Schöne mit dem Guten verbindet, Hutcheson's Abhandlungen über den Ursprung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend, Alison's, Hume's, Gerard's und Knigth's Versuche über den Geschmack und das Genie, Pope's Lehrgedicht über die Kritik, Home's Grundsätze der Kritik, Burke's philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen, Beattie über das Lächerliche; ferner die Abhandlungen über die Schönheit von Donaldson, William Hogarth (besonders in Beziehung auf Malerei — Schönheitslinie), Daniel Wepp in Beziehung auf Musik, Hugh Blair in Beziehung auf Redekunst, William Jones Versuch über die Künste, Thom. Robertson's Untersuchung

über den Zweck der schönen Künste rc. Die Engländer erklärten aber das Schöne bald auf empirisch-psychologische, bald auf empirisch-physiologische Weise. Auf empirisch-psychologische Weise vorzüglich Locke und Home. Nach ihnen liegt der Grund, warum wir einen Gegenstand als schön erklären, der Grund des ästhetischen Wohlgefallens, in der Ideen-Association, in den Nebenvorstellungen, welche durch die Betrachtung des Gegenstandes in unserer Seele erweckt werden. Doch auf diese Weise fällt die Allgemeinheit und Nothwendigkeit der Geschmacksurtheile hinweg; denn es hängt immer nur von subjektiven und zufälligen Bedingungen und Ursachen ab, welche Nebenvorstellungen vermöge der Gesetze der Ideen-Association in der Seele erweckt werden. Darum kann der Anblick desselben Gegenstandes, vermög der geweckten Nebenvorstellungen, in dem einen Lust, in dem andern Unlust erregen, z. B. der Anblick eines spielenden Kindes erfüllt mit Freude die Seele einer Mutter, die ein Kind von demselben Alter besitzt, ist dagegen für eine Mutter, die ihren einzigen Liebling am Grabe beweint, eine Quelle der bittersten Thränen. Eine empirische physiologische Erklärung des Schönen versuchte vorzüglich Burke. Burke erklärte das Wohlgefallen am Schönen aus Nachlassung, Losspannung, Erschlaffung der Fibern des Körpers; nur das Weiche, das Glatte, das Zarte und Schwächliche ist ihm daher das Schöne. Auf diese Art würden auch vernunftlose Thiere, welche den Organismus des Körperbaues mit uns theilen, des Wohlgefallens am Schönen fähig seyn. Doch die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen hat die Natur bloß dem Menschen als Mitgift verliehen. Die Gefühle, welche aus einer Affektion der Nerven entstehen, sind bloß sinnlicher Natur, und die Gegenstände, welche sie zur Folge haben, führen den Namen des Angenehmen. Aber es ist eine unendliche Kluft, welche die ästhetischen Gefühle von den sinnlichen, wie das Schöne vom Angenehmen trennt. Wie der poetische Geist eine Gabe des Himmels ist, so ist auch die Erkenntniß des Schönen nur durch einen Sinn möglich, welcher von aller Organenbewegung, allem Körperlichen unabhängig wirket. — Das Gefühl des Erhabenen knüpfte Burke an das Gefühl des Schauers an. Der Schauer und Schreck ist nach ihm das Princip und der Grund des Erhabenen. Doch die grausame Niedermetzelung tausend wehrloser Gefangenen ist gewiß Schauererregend, aber keine erhabene Scene.

Bildung der Aesthetik mitgewirkt. Endlich dürfen die Beiträge derer nicht übergangen werden, welche durch eigenthümliche Ansicht über verschiedene Gegenstände der Aesthetik sich auszeichneten — vorzüglich die Abhandlungen des geistvollen Moritz (über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. — Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste, in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste 3. Thl. 2. Stück. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten, in der Berliner Monatsschrift 1785 März-Heft); — Lichtenberg (über Theorie der Schönheit, im Götting'schen Magazin 1782. 3. Bd. 1. Stück); Sturz (Fragmente über Schönheit in seinen Schriften 1. Thl. Leipzig 1779); — Schlosser, Gerstenberg, Dusch, Herz, Kosegarten (über die wesentliche Schönheit, in seinen Rhapsodien. 1. Thl. Leipzig 1790). — Den größten Einfluß aber auf die Ausbildung der Aesthetik unter den Deutschen äußerten folgende Umstände: a) Die Entstehung einer Kritik, vorzüglich der poetischen und rhetorischen Literatur, seit der Entstehung mehrerer belletristischen und anderer Zeitschriften (seit Gottsched, Schwabe) und die Bearbeitung der deutschen Sprache seit Bodmer und Breitinger ꝛc. Gediegener, kräftiger und selbstständiger wurde diese Kritik in Lessing's Hand, welcher, obwohl dem Aristoteles huldigend und Diderots Princip der Natürlichkeit anerkennend, im Uebrigen der französischen Auktorität rüstig entgegen trat, die verschiedensten Dichterwerke alter und neuer Zeit mit damals einziger Unbefangenheit zu würdigen verstand, und diese Kunstgattungen genauer schied (vergl. s. Laokoon), eine scharfsinnige dramaturgische Kritik einführte, und den mit Oberflächlichkeit behafteten Namen der schönen Wissenschaften zu Ehren brachte. Für die Sprache wirkte Er und Klopstock sowohl kritisch, als poetisch. Dazu traten auch v. Göthe, v. Schiller, Wieland u. a. mit Meisterwerken deutscher Poesie auf, und die ästhetische Bildung erreichte durch diese großen Muster eine höhere Richtung. — b) War von unendlichem Einflusse die geistvolle Würdigung der Werke der alten bildenden Kunst, besonders durch den unsterblichen Joh. Winkelmann und seine Nachfolger Heyne, Zoëga, Heinse, v. Ramdohr, Böttiger, Meyer, Hirt u. a. und der neuern Malerei

durch Mengs, Georg Forster, v. Göthe, Fernow u. a.; denn wie diese Würdigung eine größere Schätzung der Kunstwerke einführte, so beförderte sie auch eine umfassendere Philosophie der Kunst, als deren gemeinsames Princip man die Schönheit anerkennen mußte. — c) Endlich wirkte zur Ausbildung der Aesthetik in dem letzten Jahrzehend des 18. Jhdts das Fortschreiten der philosophischen Ansichten. Hier macht nun Kant's Kritik der Urtheilskraft (Berlin 1790. 3. Aufl. 1799) vorzüglich Epoche, so daß mit ihm eine neue Periode der wissenschaftlichen Aesthetik beginnt. Vorher hatte schon dieser große Denker Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen herausgegeben (Königsberg 1764). Kant führte seinen formalen Idealismus auch in das Gebiet der Aesthetik ein, und behauptete zu Folge desselben, daß wir das Schöne nur durch unser Gefühl auffassen können, daß es eine Beziehung der Gegenstände auf unser Gefühlsvermögen enthalte; da aber die Regeln der Beurtheilung des Schönen, ihrer Quelle nach, bloß empirisch und subjectiv seyen, so sey eine Aesthetik, welche die Aufgabe habe, die kritische Beurtheilung des Schönen unter Vernunft-Principien zu bringen, eine vergebliche Bemühung. Schon der um die Aesthetik verdiente Heydenreich, der in seinem System der Aesthetik 1. Thl. Leipzig 1790 8. sein eigenthümliches Princip der Kunst, das der Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit aufstellte, (welchem Princip in neuester Zeit Dambek in seinen Vorlesungen über Aesthetik Prag 1823. 2 Thle. 8. folgte) bemerkt, daß es nicht darauf ankomme, zu zeigen, was man gewöhnlich schön nenne, und was ein Jeder für schön halte, sondern daß es einer Ableitung der Geschmacksregeln aus Vernunft-Principien, oder einer Philosophie des Schönen bedürfe, oder wie Andere bemerken, daß auch die Geschmacksurtheile oder das ästhetische Wohlgefallen überhaupt von gewissen, ursprünglichen Bedingungen des Gemüths abhängig seyn müßten, deren wissenschaftliche Darstellung eine Geschmackslehre bilde. Aber Kant nahm faktisch seine Meinung zurück durch Aufstellung der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, welche psychologisch-philosophische Untersuchungen über die Natur und die ursprünglichen Bedingungen des Geschmacks enthält. Die Aesthetik Kant's und seiner Schule trägt als Geschmackslehre den Charakter einer subjektiven Aesthetik; nach ihr liegt, der Haupt-

Charakter des Vergnügens am Schönen darin, daß es durch bloße Auffassung der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einer bestimmten Erkenntniß, entsteht. Kant ging also bloß von Beurtheilung des Schönen aus. Allein die Betrachtung der Wirkung des Schönen auf uns bildet nur ein Haupt-Kapitel der Wissenschaft des Schönen. Ferner wird hier die Idee des Schönen schon vorausgesetzt, und doch muß sie als Grundidee der Aesthetik in der Entwicklung derselben die erste Stelle einnehmen. Bei Kant wird das Schöne im gemeinen Sprachgebrauche dem Erhabenen entgegengesetzt, und dafür an die Spitze der Aesthetik der allgemeine und gehaltlose Begriff des Aesthetischen gesetzt, als der Begriff dessen, was lediglich durch seine Beziehung auf das Gefühl Gegenstand des Wohlgefallens wird, und welcher das Erhabene und Schöne als Verschiedenheit des Aesthetischen durch das höchst allgemeine Merkmal des Wohlgefallens verbindet. In den meisten Darstellungen aus dieser Schule schwankt übrigens der Begriff des Schönen zwischen diesem allgemeinen Begriffe des Aesthetischen und dem gemeinen Sprachgebrauch, und erhält einen hier nicht genug begründeten Vorzug vor dem Erhabenen, dessen Erörterung übrigens als der ausgezeichnetste Theil der Kant'schen Aesthetik anerkannt wird. War nun die Aesthetik nach Baumgarten's Ansicht die Wissenschaft von der sinnlich-vollkommnen Erkenntniß, so ist die Kant'sche Kritik des Geschmacks oder der ästhetischen Urtheilskraft die Zergliederung (Analyse) des Geschmacksurtheiles, oder Wissenschaft des ästhetischen Wohlgefallens. Die wichtigsten Bearbeiter und Verbesserer der Aesthetik nach Kant'schen Grundsätzen sind: Karl Wilh. Snell (Lehrbuch der Kritik des Geschmacks. Leipzig 1795), K. L. Reinhold (in mehrern Abhandlungen), Ch. G. Hermann (Kant und Hemsterhuis in Rücksicht ihrer Definition der Schönheit. Erfurt 1791), Fr. Grillo (von den Künsten überhaupt und von den schönen insbesondere, nach Kant; in Meusel's neuen Miscellaneen artistischen Inhalts), Chr. Fr. Michaelis (Entwurf der Aesthetik. Augsburg 1796), Laz. Bendavid (Versuch einer Geschmackslehre. Berlin 1799), C. F. v. Schmidt-Phiseldeck (Briefe ästhetischen Inhalts. Altona 1797), J. H. G. Heusinger (Handbuch der Aesthetik. 2 Thle. Gotha 1797 f.) W. T. Krug (Geschmackslehre oder Aesthetik. Königsberg 1810), G. A. Bürger (Lehrbuch der Aesthetik, her-

ausgegeben von Karl v. Reinhard. Berlin 1825. 2 Thle.), Fries (in seiner Kritik der Vernunft). Hiezu kommen die von Kant'schen Ansichten erregten und ausgehenden Abhandlungen von Maimon (in seinen Streifereien im Gebiete der Philosophie. Berlin 1793), F. W. B. v. Ramdohr (Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. 2 Thle. Leipzig 1793), Fr. Schiller (seine kleinen prosaischen Schriften 2c.), F. Delbrück (das Schöne. Berlin 1800. — Ein Gastmahl. Reden und Gespräche über die Dichtkunst. Berlin 1809), C. L. Fernow (römische Studien. 3 Thle. Zürch 1806), Hirt (über das Kunstschöne, im 7. Stücke der Horen vom Jahre 1797. — Laokoon, im 10. u. 12. Stücke der Horen 1797. — Charakteristik als Hauptgrundsatz in den bildenden Künsten, im Archive der Zeit v. J. 1798 — und im Freimüthigen 1805. Nr. 137.) W. v. Humboldt (Aesthetische Versuche 1. Thl. Braunschweig 1802 — ein geistvolles Werk, das eine neue Ansicht über das Epos eröffnete), K. L. Pörschke (Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. Königsberg. 2 Thle. 1797 voll origineller Ideen, die aber nur fragmentarisch hingeworfen sind; auch macht Pörschke die Kunst bloß zur Dienerinn der Moral).

Wie der trockene Formalismus der Kant'schen Schule dem lebendigen Natursinne eines G. Herder (dessen Kalligone. 3 Thle. Leipzig 1800, nebst mehrern ästhetischen Abhandlungen in seiner Adrastea und in den kritischen Wäldern 2c. vorzüglich hieher gehören) widerstrebte, und ein umfassender Kunstsinn durch Kant's Ansicht nicht befriedigt eine für die Kunsttheorie fruchtbare Theorie des Schönen verlangte; so wirkte die Hervorhebung des Begriffes des Geschmackes oder der ästhetischen Urtheilskraft in der Kant'schen Aesthetik zur Hervorhebung des entgegengesetzten Begriffes der darstellenden Kraft der Phantasie und des Genie's, welcher Begriff der herrschende der neuern philosophischen Schule ward. Von dieser wurde die Aesthetik größtentheils als Kunstphilosophie, Kunstwissenschaft dargestellt, die freilich noch immer von der bloßen Theorie der Künste verschieden seyn sollte. Der Führer dieser Schule war Schelling. Seine Philosophie begann mit der Idee des Absoluten, der Identität des Idealen und Realen, und suchte dieselbe auch in dem Schönen, und in der das Schöne schaffenden

Kraft des Genie's nachzuweisen und dadurch das Schöne auf das Höchste zurückzuführen. Schelling wies durch diese Ansichten der Aesthetik und der Kunst einen hohen Platz an, und erhob zu einer geistvollen Würdigung des Schönen und der Kunst um so mehr, jemehr bei der bisherigen Ansicht der Begriff der Phantasie, des Genie's und der Kunst vernachlässiget war, und je mehr die Schelling'sche Ansicht (z. B. von der Natur) einer poetischen Weltansicht überhaupt zusagt. Dieses bestätigt die geschichtliche Beobachtung des Einflusses seiner Philosophie, möge man im Ganzen oder Einzelnen über dieselbe denken wie man will. Nach der Schelling'schen Ansicht wurde die Aesthetik eine Wissenschaft des Schönen, namentlich aber seiner Darstellung in der Kunst. Die jenem trockenen Formalismus entgegengesetzte Ausartung seiner Schüler war natürlich ein vages Phantasiren und ein phantastisch-witziges Spiel mit Gegensätzen. — Mit Schelling's philosophischen Untersuchungen zusammentreffend wirkten Aug. Wilh. und Fried. Schlegel, welche von der von Fichte aufgestellten schaffenden Thätigkeit des geistigen Subjectes ausgingen, mit einer damals wohl durch den Gegensatz verstärkten Paradoxie, und streuten den Samen einer bessern und erweiterten Kritik aus (in mehrern Journalen, im Athenäum, späterhin in der Europa, im deutschen Museum, in Recensionen und eigenen Werken — in Charakteristiken und Kritiken — Vorlesungen über dramatische Kunst ꝛc. v. A. W. Schlegel 2. Aufl. Heidelberg 1817. — Die Griechen und Römer. — Ueber das Studium der griechischen Poesie — Vorlesungen über ältere und neuere Literatur von Fr. Schlegel ꝛc.) Sie lenkten zugleich die Aufmerksamkeit auf die weniger bekannte altdeutsche, spanische und englische Poesie hin. Mit ihnen verbunden standen mehrere geistvolle Männer L. Tiek, der verewigte Novalis, Falk (kleine Abhandlungen über Poesie und Kunst. Berlin 1803). Adam Müller (Vorlesungen über die Schönheit. Berlin 1809 und Vorlesungen über die deutsche Literatur. Dresden 1806, auch in seinen vermischten Schriften. 2 Thle), welche auf mannichfaltige Weise zur Ausbildung der durch Schelling erweckten Ansicht beitrugen. Die nach Schelling'schen Grundsätzen bearbeiteten Compendien und Handbücher der Aesthetik (Schelling selbst gedachte der Kunst nur in seinem Systeme des transcendentalen Idealismus, in dem Kapitel: über Wissenschaft und Kunst, in seinen Vorlesungen über die Methode des

akademischen Studiums, und in seiner vortrefflichen Rede über das Verhältniß der Natur zur bildenden Kunst) sind von Fr. Ast (System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik. Leipzig 1805. 2. Aufl. Grundriß der Aesthetik. Landshut 1807). H. Luden (Grundzüge ästhetischer Vorlesungen. Jena 1808), C. F. Bachmann (die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse. Jena 1811). F. A. Nüsslein (Lehrbuch der Kunstwissenschaft. Landshut 1819) rc. Hieher gehören auch: Wendel (von der Errichtung des Reiches der Schönheit. Nürnberg 1805), des geistreichen J. Görres Aphorismen über die Kunst. Koblenz 1804, die viel Eigenthümliches enthaltenden Schriften Joh. Jac. Wagner's, welcher, früher Schelling's Anhänger, späterhin die Grundlage dieses philosophischen Systems verwarf (Philosophie der Erziehungskunst 1803 — mehrere Paragraphe des Werkes über die Natur der Dinge, und in der Idealphilosophie, besonders der Abschnitt: Aesthetische Philosophie), Eschenmeyer's Psychologie. Stuttg. und Tübingen 1817. 8. und Andreas Erhard's Möron, philosophisch-ästhetische Phantasien in sechs Gesprächen. Passau 1826. — Als Gegner der neuern ästhetischen Ansicht und Herder's Princip der Humanität verfolgend trat auch F. Bouterweck auf (Aesthetik. 2 Thle. 1806, sehr verändert in der 2. Aufl. 1815 Göttingen; und Ideen zu einer Metaphysik des Schönen. Leipzig 1807), dessen angewandte Aesthetik vieles Vortreffliche enthält. Jacobi's Ansichten wendet Köppen auf die Aesthetik an in seinem Buche: Darstellung des Wesens der Philosophie. Nürnberg 1810. — Eklektisch sind die Lehrbücher von Heinr. Zschocke (Ideen zur psychologischen Aesthetik. Berlin und Frankfurt a. d. Oder 1793), Geo. Drees (Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens rc. Leipzig 1793), ferner K. v. Dalberg (Grundsätze der Aesthetik. Erfurt 1791) und die spätern von Aloys Schreiber (Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809. Er umfaßt alle schönen Künste, vorzüglich ausgeführt ist aber die Theorie der Malerei. Er zeichnet sich durch einen Reichthum treffender Ansichten und Bemerkungen aus; nur blieb das Schöne fast ohne alle Erörterung), K. H. L. Pölitz (Aesthetik für gebildete Leser 2 Thle. Leipzig 1807, besonders durch die beigefügte Literatur verdienstlich) G. Ph. Chr. Kaiser (Ideen zu einem System der allgemeinen reinen und angewandten Kallästhetik. Nürnberg

1813), G. Freyherr v. Seckendorf (Kritik der Kunst. Göttingen 1812), F. K. Griepenkerl (Lehrbuch der Aesthetik in 2 Thln. Braunschweig 1827) — auch gehört hieher J. G. Gruber (ästhetisches Wörterbuch 1810 1. Thl. Er hatte aber auch die Aesthetik wissenschaftlich zu begründen gesucht in seiner Aesthetica, philosophiae pars. Dissertationis academicae. Sectio 1. Jena 1803). — Mehr der Schelling'schen und Herder'schen Ansicht zugewandt ist des originellen Jean Paul's (eigentlich Friedrich Richter's) Vorschule der Aesthetik 3 Thle. Hamburg 1804 2. Aufl. 1813, eigentlich Vorschule der Poetik, enthält sehr viel Vortreffliches, aber ohne systematische Einheit. Besonders wirft Jean Paul tiefe und geistreiche Blicke auf Witz, Humor, Erhabenes, Charakeristik 2c.) — und Solger's Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Thle. Berlin 1815 und dessen Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von K. W. L. Heise. Leipzig 1829 8. — Endlich K. F. E. Trahnsdorff's Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. 2 Thle. Berlin 1827 und von L. Schedius Principia Philocaliae. Pesth 1828. 8. Zuletzt verdienen noch erwähnt zu werden: Aesthetische Ansichten (von Körner Leipzig 1808), Bihler über die Verwandtschaft der Philosophie und Poesie. Landshut 1812. Weichselbaumer über Verwandtschaft und Verschiedenheit der Poesie und Philosophie. München 1813. Karl v. Morgenstern Grundriß der Aesthetik 1815. St. Schütze: Theorie des Komischen. Leipzig 1817. Fr. Calker's Urgesetzlehre des Wahren, Schönen und Guten. Berlin 1820. Ferd. Chr. Weise's Allgemeine Theorie des Genie's. Heidelberg 1821. Heinr. Schreiber W. vom Schönen. Trautvetter's Bardenhain. Reinbeck's Poetik 2c. Auch gehört so manches Treffliche von Wendt, Frz. Horn, Klingemann u. a. hieher. Thut man einen Rückblick auf die ganze Literatur der Aesthetik, so zeigt sich, daß die neuesten Aesthetiker in vier Hauptclassen zerfallen, nämlich a) in solche, die bloß der Auktorität der Alten folgen, wie z. B. Batteux; b) in Empiriker, wie Home, Burke; c) in Rationalisten, wie Baumgarten und seine Schule, Lessing, Kant, Moritz, Heidenreich 2c.; d) in geniale Forscher, wie Winkelmann, Herder, Schiller, die Brüder Schlegel, Jean Paul, Tiek u. a.

Auch in der Journalistik ward für Aesthetik und wird noch viel gewirkt; ich erinnere an Wieland's Merkur, an v. Gö-

the's Propyläen, an Schiller's Thalia — die Horen ꝛc. Ueber die Literatur der Aesthetik vergleiche man ferner: Sulzer's Theorie; Gruber's Revision der Aesthetik in den Ergänzungsblättern zur hallischen und allgemeinen Literaturzeitung in den Jahrgängen 1805 und 1806, und Krug's Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig 1802 und das allgemeine Repertorium der Literatur (belletristische Literatur 1785 — 1790 — 1795 — 1800). — Ferner Literatur der schönen Künste (von J. S. Ersch) Amsterd. und Leipzig 1813 8. — A. Wendt, in der allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste herausgegeben von Ersch und Gruber. Art. Aesthetik *).

*) Der studierende Jüngling ist jedoch vor dem allzuvielen Lesen ästhetischer Schriften zu warnen; ist er einmal in einem umfassenden Lehrbuche orientirt, so weihe er seine ganze Liebe und sein Studium den Kunstwerken selbst. So lernt man auch, ist man einmal durch die Karte orientirt, die Natur besser aus der Pracht des gestirnten Himmels, als durch den Anblick der Karte.

Allgemeiner Theil.

Erster Abschnitt.

Lehre vom Schönen.

§. 8. Es gibt drei Urideen, die nicht im Umkreise der sinnlichen Natur wahrgenommen werden, sondern aus dem innern Heiligthume des Menschen hervorgehen, die Idee des Wahren, die Idee des Schönen, und die Idee des Guten, die sich wie alle Ideen der Vernunft zuletzt in der Idee des Absoluten (negativ ausgedrückt: in der Idee des Unendlichen — die aber von dem existirenden, unendlichen Geiste, von Gott, wesentlich verschieden ist) endigen. Diese drei Urideen unterscheiden sich aber dadurch von einander, daß die erste sich auf das Erkenntnißvermögen, die zweite auf das Gefühlsvermögen, die dritte auf das Bestrebungsvermögen bezieht. Zum Wahren führt uns die Wissenschaft, vorzüglich die Philosophie, gleichsam das Centrum alles Wissens, aus dem die Radien sich so vielfach in den ganzen Umkreis verbreiten. Zum Guten gelangen wir durch rein-menschliches Handeln, Sittlichkeit, Tugend; den Genuß des Schönen gibt uns die Kunst.

§. 9. Die freie Thätigkeit des Menschen strebt zwar gränzenlos nach Realisirung dieser Ideen, ohne sie doch je ganz erreichen zu können. Wohl aber sind jene Ideen leuchtende Sterne des emporstrebenden vernünftigen Wesens auf der dunkeln Bahn des gewöhnlichen Lebens. Sie erinnern den Menschen an seine höhere Abkunft; sie verschmelzen in Eins mit den edelsten Bedürfnissen seiner bessern Natur; er kann, er darf, er soll sie nicht von sich weisen.

§. 10. Das Schöne kann nicht erkannt und demonstrirt, sondern nur geschaut und gefühlt werden. Das Schöne ist,

seinem Wesen nach, nur Eines; aber in der Wirklichkeit ist es unendlich mannichfaltig und verschieden. Eine vollständige und befriedigende Erklärung des Schönen ist also nur aus dem Wesen oder der Idee, nicht aus den Erscheinungen desselben möglich. Wollte man das Schöne aus den Erscheinungen erklären, müßte man nicht nur alles wirklich vorhandne Schöne, sondern auch alles Schöne, das bereits gewesen ist und noch seyn wird, kennen und in Einen Ueberblick zu umfassen vermögen. Daß ein Gegenstand schön ist und daß es mehrere schöne Gegenstände gibt, muß freilich die Erfahrung lehren; daraus folgt aber noch nicht, daß sie auch lehren könne, was das Schöne ist.

§. 11. Eben so unfruchtbar für diesen Zweck sind etymologische Erklärungen. Wenn es auch ausgemacht wäre, daß schön von scheinen abgeleitet ist; so folgt daraus bloß, daß das Schöne sinnfällig ist, daß es erscheint. Aber man will ja nicht das Wort, sondern den Begriff kennen lernen, den es ausdrückt; und zwar den Begriff, den es jetzt für uns bezeichnet, nicht den, welchen es etwa bei seiner Entstehung bezeichnet haben mag. So lernen wir den Begriff, das Wesen der Tugend noch nicht kennen, wenn wir auch wissen, daß das Wort von thun oder von taugen oder anderswoher entsprungen ist.

§. 12. Viele Aesthetiker suchten das Schöne bloß subjektiv aus dem menschlichen Gemüthe zu entwickeln und befriedigend zu erklären. Denn das Schöne sey für uns nur insofern da, als der Sinn für dasselbe in uns entwickelt ist. Die andern Sinne gibt und entwickelt die Natur ohne unser Zuthun; zum Schönheitssinne gibt sie bloß in der Menschheit die Anlage, die erst durch eine zweckmäßige Erziehung entwickelt werden muß; daher auch dieser Sinn in der Gesellschaft sehr ungleich vorhanden, und bei vielen Individuen wenig oder gar nicht entwickelt ist, welches theils in der Ungleichheit der Anlage dazu, theils in den verschiedenen Arten und Graden der Ausbildung seinen Grund hat. So sagt Jean Paul: „Nichts ist schön, als unsere Empfindung des Schönen, nicht der körperliche Gegenstand.“ Wahr ist's, der Geschmacklose sitzt mit sinkenden Augenliedern in dem Antikensaale und vergnügt sich jauchzend in der Gaukler-Bude. Auch die Natur in allen ihren Reitzen gewinnt nur in des Geistvollen Auge ihre Gottverkündende Schönheit; in rauhen Stunden öffnet das Sternengewölbe keine Unendlichkeit, es liegt öde vor uns und der herrliche Freuden-

garten sinkt zu einer ewigtodten Stätte herab. Daraus folgt aber nur, daß zur Wahrnehmung des Schönen von Seiten des wahrnehmenden Subjektes gewisse Bedingungen vorausgesetzt werden, unter welchen ein schöner Gegenstand als ein solcher wahrgenommen wird. Diese Bedingungen ändern aber durchaus nichts an der Schönheit des Gegenstandes. Es sind folgende: a) Ausbildung der Vernunft, um Ideen zu erfassen; b) völlig entwickelte gesunde Sinne, namentlich Feinheit des innern Sinnes und Schärfe des Gesichts und Gehörs; für den Blinden hat kein Raphael gemalt, für den Tauben kein Mozart componirt; hören aber deßwegen ihre Werke auf, schön zu seyn? c) die Richtung der Aufmerksamkeit, um den schönen Gegenstand aufzufassen und d) wirkliche Affektion des Sinnes; bei dunkler Nacht verschwindet der Reitz der Natur, aber bei den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne kehrt er siegend zurück.

§. 13. Nicht bloß die Empiriker, auch Kant sah bei der Construction des Begriffes des Schönen von dem Objekte hinweg, und nahm nur auf den Gemüthszustand des anschauenden Subjektes Rücksicht, um aus ihm das Schöne zu erklären und zu bestimmen. Welches war nun das Resultat der Nachforschungen jener Philosophen über das Schöne in subjektiver Hinsicht? — Daß das Schöne nur in einer freien harmonischen Thätigkeit der Gemüthskräfte zum Bewußtseyn gelange. Forderten einige hiezu bloß Beschäftigung der Phantasie und des Verstandes, so heischten andere mit Grund noch überdieß Belebung des Gefühls und Erhebung des Geistes über die Beschränkung des Einzelnen und Endlichen und freies Emporstreben zu einem Uebersinnlichen und Idealen. Wo nun eine solche Thätigkeit der Gemüthskräfte statt findet, da ist auch das Gefühl des Schönen rege. Nur durch das Gefühl des Schönen können wir uns der freien Thätigkeit des Gemüths — und durch die freie Thätigkeit des Gemüths können wir uns des Schönen bewußt werden; denn beide sind wie Ursache und Wirkung unzertrennlich verbunden; und wir nennen alle die Gegenstände schön, deren Eindruck die freie Harmonie der Gemüthskräfte in uns bewirkt, und durch diese Wirkung das Gefühl des Schönen in uns erregt.

Durch diese Erklärung kennen wir nun zwar unsern Zustand, wenn wir das Schöne anschauen und fühlen und den innern Grund unsers Urtheils, durch das wir einen Gegenstand für schön erklä-

ren; aber von der objektiven Ursache dieses Zustandes, von dem, was das Schöne ist und worin es besteht, erfahren wir in der obigen Erklärung noch nichts.

§. 14. Weil nun das Schöne, wie die Erfahrung lehrt, nur angeschaut und in der Anschauung gefühlt wird; so suchten andere Aesthetiker, die doch mehr das Objektive aufsuchten, die Schönheit in der Form der Dinge, sie machten die Schönheit der Form zur Basis der Schönheit. Aber fürs erste setzt diese Ansicht die Idee der Schönheit voraus; setzt man aber das Schöne bloß in die Form; so ist ein Aeußeres, dem kein Inneres zu entsprechen braucht, schön, und läßt sich wohl in einem Kunstwerke Form und Inhalt schlechthin trennen? Wollte man die Form allein schön nennen, würde nicht alle Schönheit mathematisch werden, und vermag man durch bloße mathematische Berechnung ein schönes Tonstück, ein schönes Werk der Architektur hervorzubringen? — Dadurch ließ sich auch Herr Krug u. a. verleiten, die Parfümirkunst, Schreibkunst, Fecht-, Reit- und Turnierkunst in die Reihe der schönen Künste aufzunehmen. Wo ist aber, wird jeder Unbefangene fragen, hier die Idee, die sie darstellen? und diese ist doch die Seele aller Kunstgebilde. — Diejenigen, welche die Schönheit der Form zur Basis aller Schönheit machen, müssen sich auf die bildende Kunst beschränken. In der Poesie werden sie ihre Ansicht schwerlich bewähren. Ein allgemeiner Satz aber, der nicht durch die ganze Kunstsphäre gilt, ist schon dadurch verwerflich. Die Erkenntniß des Schönen ruht im Geiste, und in ihr Reich fällt nur das Geistige. Nicht der gegliederte Marmor gefällt am belvederischen Apollon, sondern das Göttliche, welches aus seinen Mienen strahlt, und blicken wir entzückt zur Madonna des Raphael hinan, so durchströmt uns die Glorie der Himmel, wir sehen eine Himmlische vor uns. — Freilich beginnt der Beschauer mit dem Sinnlichen, wie der Künstler mit demselben vollendet; aber dem Künstler erscheint zuerst die Idee; dann erst greift er nach dem Meißel oder Pinsel; und der Beschauer ist erst dann in seligen Kunstgenuß ergossen, wenn er die Idee des Kunstwerks lebendig erfaßt. Nur daraus wird es erklärbar, warum wir bei der Betrachtung eines wahrhaft schönen Kunstwerks, gleichsam dem Boden der irdischen Welt entrückt, und in den Aether höherer Regionen erhoben werden. In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel maltest? fragte ein Papst den Guido Reni.

§. 15. Um aber sowohl das Wesen des Gegenstandes, als seine Wirkung auf unser Gemüth zu bezeichnen, möchte ich das Schöne erklären, als Darstellung einer Idee in einer entsprechenden anschaulichen Form, wodurch die harmonische Thätigkeit der Gemüthskräfte erregt wird. Die Idee kann nicht unmittelbar und an sich selbst an den Sinn gebracht, objektiv dargestellt werden; sie muß, wie alles, was in die Sinnenwelt eintreten will, sich den Bedingungen des Raumes und der Zeit unterziehen, eine sinnliche Form annehmen; nur in dieser Hülle wird sie dem Sinne wahrnehmbar. Soll aber durch die Form, als das sinnliche Bild, die Idee objektiv werden, was Forderung an das Kunstwerk ist, wenn es schön seyn soll; so muß die Form das Wesen der darzustellenden Idee ganz in sich aufnehmen und in sich erschöpfen; die Form muß, so zu sagen, als Form untergehen und zum Wesen werden, oder beide müssen als absolut Eins und ungetheilt erscheinen. Zur Schönheit wird daher erfordert die *vollkommenste Harmonie*, die innigste Durchdringung von Wesen und Form. Und diese Harmonie muß in ihrer lebendigen Erscheinung sich der innern Anschauung ohne Reflexion vergegenwärtigen.

§. 16. Schon früher hat man diese Harmonie als den Grund-Charakter alles Schönen ausgesprochen, aber sie zu allgemein aufgefaßt. Man hat die Schönheit in die *Einheit des Mannichfaltigen* gesetzt. Es ist wahr, Einheit und Mannichfaltigkeit muß sich in jedem schönen Gegenstande finden; aber nur nicht ausschließend; denn jeder Begriff, jede Anschauung, eine Zahl, ein Triangel, eine Maschine, eine Korngarbe, ein Reißbündel und andere ähnliche Dinge haben Einheit in der Mannichfaltigkeit, ohne darum schön zu heißen. Die Idee der Schönheit ist also durch die Einheit in der Mannichfaltigkeit zu wenig bestimmt.

§. 17. Sobald wir das Gebiet des Schönen in der Erfahrung betreten, haben wir es nur mit den *verschiedenen Arten des Schönen* und mit *schönen Gegenständen* aller Art zu thun. Wenn wir uns auf demselben näher und ferner umsehen, so finden wir, daß der Gattungsbegriff des Schönen zuerst in zwei Arten zerfällt: in das *Schöne der Natur* und das *Schöne der Kunst*. Das Schöne gehört aber zunächst in die Sphäre der Kunst, wie das Wahre in der Wissenschaft, das Gute im Leben sich findet. Wenn wir also von dem Schönen in der Natur sprechen, so tragen wir den Begriff aus der Kunst, der Analo-

gie gemäß, auf Naturprodukte über, wie wir auf ähnliche Weise von dem Verstande, von der Klugheit und Geschicklichkeit und von den Trieben der Thiere sprechen. Nur im All der Dinge, in der ganzen Schöpfung, dem Abglanze der Gottheit, der sie den Charakter eigener Vollkommenheit aufdrückte, ist wahre, ist höchste Schönheit. Die Einzelndinge in der Natur können wir nur uneigentlich schön nennen, weil nicht leicht ein einzelnes Werk der Natur die Idee vollkommen abdrückt. In der Natur ist alles in einem fortwährenden Flusse begriffen, alle Erscheinungen tragen das Gepräge der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit an sich, Gestalten kommen und schwinden, mannichfaltig wechseln die Formen. Die Idee also, welche in der Kunst in Einer unmittelbaren Anschauung gegeben ist, legt sich in der Natur durch die ganze Zeitdauer eines Dinges auseinander. Wir können also einzelne Naturwerke nur bildlich und übertragend schön nennen, insofern wir darin die Idee ahnen. Das Naturschöne unterscheidet sich ferner von dem Kunstschönen dadurch, daß während das Produkt der Kunst der Freiheit sein Daseyn verdankt, das Naturprodukt nach nothwendigen Naturgesetzen entsteht; daß das Schöne in der Natur als zufällige Eigenschaft erscheint, in der Kunst dagegen das Schöne einzig bezweckt wird. Ueberdieß ist das Höchste, was man von einem Naturprodukte aussagen kann, daß es existirt, daß es erscheint, eine höhere Vollendung, als es schon besitzt, kann nichts Sinnliches erreichen. Nur in der Geisterwelt ist Annäherung an Ideale möglich, und zwar eine Annäherung ins Gränzenlose, unter den mannichfaltigsten Verhältnissen und Abstufungen. So einzig aber auch die Betrachtung der Natur jeden guten, des Schönen empfänglichen Menschen erfreut; so kann doch die Natur hinsichtlich des Eindrucks auf Gefühl und Phantasie und Erhebung zum Uebersinnlichen, zum Idealen, nie den Vergleich mit der Kunst aushalten, weil uns die Kunst, die aus unserem innern Wesen hervorgeht, näher liegt, als die äußere Natur, der wir bloß durch unsere Organisation angehören. Mag also immerhin das Blau des wolkenlosen gestirnten Himmels, eine vom Mond beleuchtete Landschaft, der Anblick der wiederauflebenden Natur, die Mischung der Farben des Regenbogens, der ruhige Gang des dahingleitenden Stromes, der glatte Spiegel des weiten unübersehbaren Meeres, der Sturmempörte Ocean, Donner und Blitz, das Schauspiel eines sich ergießenden Vesuv ꝛc. unser Wohlgefallen erregen;

ungleich tiefer muß unser Gefühl bewegt, unsere Phantasie ungleich stärker aufgeregt und der Geist zu Ideen erhoben werden durch eine Verklärung von Raphael oder Correggio's Nacht, durch die Gruppe einer Niobe, eines Laokoon, oder den belvederischen Apollo, von Klopstock's Messias, Schiller's Maria Stuart, von Göthe's Iphigenia, von Pergolese's Stabat mater, Gluck's Iphigenia, Mozart's Don Juan und Requiem ꝛc.

§. 18. Ein einzelnes Ding (Individuum), das als einer Idee angemessen [illegible] egensatz mit dem, was bloß die Wirklichkeit zum [illegible] ein Ideal überhaupt, Urbild, ein Gegenstand [illegible] mmenheit, wie wir ihn durch Ideen denken, und [illegible] e veranschaulichen; idealisch das, was sich über [illegible] rhebt, und nur ein Gegenstand der Phant[illegible] eht lediglich auf Vollkommenheit, mag sich diese [illegible] oder Bösen, im Erhabenen oder Niedrigen, im [illegible] idrigen zeigen; die Phantasie schafft durch dasselbe [illegible] n homerischen Olymp und eine dantesche Hölle, einen Gott und einen Teufel, einen Hain der Liebesgöttinn und ein dunkles Reich, wo der Tod mit seinen Schrecknissen hauset, eine Madonna und ein Zerrbild. Deßhalb sind die Ausdrücke: schönes Ideal, ideale Schönheit und Ideal der Schönheit, die häufig ohne Unterschied für einander gebraucht worden, nichts weniger als gleichbedeutend. Das schöne Ideal ist die allgemeinste Darstellung der in der Idee irgend einer Wesengattung begründeten Idee der Schönheit; die ideale Schönheit eine solche, wo die Schönheit eines Gegenstandes durch das Idealisiren erhöht erscheint und das Ideal der Schönheit das vollkommen Schöne. Die Vernunft als das Vermögen des Absoluten und der darauf sich beziehenden Idee stellt auch die Schönheit als ein Absolutes, als höchste oder vollendete Schönheit vor. Diese Vorstellung als bloße Idee der Vernunft enthält aber gar nichts Anschauliches, sie hat keinen bestimmten Gegenstand, worauf sie bezogen werden könnte, sondern dieser muß ihr erst gegeben werden. Von außen kann ihr aber derselbe nicht unmittelbar gegeben werden, weil ja erst ein Maßstab erforderlich wäre, um darnach zu bestimmen, ob ein äußerer Gegenstand jener Idee von der absoluten Schönheit entspreche. Das Gemüth muß demnach zuförderst durch Versinnlichung der Idee ein Bild von einem solchen Objekt in seinem Innern

haffen, ehe es zur Realisirung dieser Idee im Aeußern fortschrei-
en kann. Die Phantasie ist es folglich, welche jenes Bild von ei-
em der Idee der absoluten Schönheit entsprechenden Objekt ent-
erfen, und das durch die Phantasie geleitete Darstellungsvermögen
t es, welches das von jener entworfene Bild zu einem wirklichen
bjekte machen muß. Es ist also ein gemeinschaftliches Produkt
er Vernunft und der Phantasie. Wir unterscheiden aber das durch
ie Phantasie entworfene, von dem durch das Darstellungsvermö-
en ausgeführten Ideale. Jenes ist Urbild (ἀρχέτυπον), dieses
bbild (ἔκτυπον), jenes ist also das Urideal, dieses ein nachgebil-
etes Ideal der Schönheit.

§. 19. Die Menschengestalt ist aber allein fähig, die
dee der absoluten Schönheit auf eine befriedigende Weise zu ver-
innlichen, mithin unter allen uns bekannten Naturformen die
tauglichste zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit.
Die Ideale der alten griechischen Künstler sind insgesammt idea-
lisch schöne Menschengestalten, und eben dadurch haben sie als
Denkmäler und Muster des Geschmacks einen so hohen, wahrhaft
klassischen Werth für die Nachwelt erhalten. Sie sind aber doch
nur Abbilder vom Urideal der Schönheit und konnten das eigent-
liche Ideal der Schönheit niemals vollkommen erreichen. Man
kann daher eine mediceische Venus, und einen vaticanischen Apoll
nur insofern Ideale der Schönheit nennen, in wiefern sie sich als
Abbilder dem Ideale der Schönheit selbst als Urbilde möglichst
annähern.

§. 20. Gehört es zu dem Wesen der Schönheit, daß die
sinnliche Form objektiver Ausdruck einer Idee sey, so scheint dar-
aus die Forderung an den Künstler hervorzugehen, daß er alles
Individuelle in seinem Werke vertilgen müsse; hervorzugehen, daß
das Wesen der Schönheit selbst in Charakterlosigkeit bestehe. Win-
kelmann vergleicht die Schönheit mit dem Wasser aus dem
Schooße der Quelle geschöpft, welches um so gesünder geachtet
wird, je weniger es Geschmack hat. Aber gerade ist ein Kunstwerk
um so schöner, je individueller es ist, d. h. je mehr jedes Einzelne
scharf, und deutlich erkennbar, nach allen seinen unterscheidenden
Merkmalen gezeichnet ist. Die Unendlichkeit der Idee bleibt dieselbe,
die Form aber wird desto bestimmter. Idealisiren und Individuali-
siren fallen in Eins zusammen. Eine Seele wird dargestellt in ei-
nem Körper, der jene nur so verhüllen soll, wie nasses Gewand

die Glieder, daß sie in allen Theilen durchscheine. Soll es aber dahin kommen; so ist vor allem erforderlich, daß man durch vielfältige Uebung dahin gelangt sey, zu jedem Geiste den passenden Körper zu finden, so wie in jedem Körper den beseelenden Geist zu erkennen. Dieses war bei den griechischen Bildnern der Fall, und daher haben alle ihre Ideale jene so einzige Individualität. Ein ästhetisches Ideal ist jeder Zeit zugleich Individuum. Das Charakteristische wird mit Unrecht vom Schönen getrennt; in einem Kunstwerke fällt das Schöne mit dem Charakteristischen zusammen und schließt es ein, so daß man sagen kann: es gibt keine Schönheit ohne Charakter. Diese idealische Individualität oder schöne Darstellung des Ideals unter charakteristischen Bedingungen war das feste Princip der alten Kunst. Sie wurde in der Bildung ihrer Ideale durch ihre Mythenlehre begünstigt, welche ihr so viele Götter und Heroen darbot von dem sprechendsten, eigenthümlichsten Gepräge. Der sinnliche Kultus jener Zeit forderte eine sinnliche Darstellung jener übermenschlichen, mithin idealischer Wesen; die Kunst mußte sie also auf eine idealisch-schöne Weise darstellen, wenn sie mit dem höchsten Wohlgefallen angeschaut werden sollten. Die Meinung aber, als wären von der alten Kunst alle möglichen Darstellungsarten des Ideals der Schönheit erschöpft, wird von der neuern Kunst durch die Madonnenbilder sattsam widerlegt. Die Ideale beider sind in ihrer Art vortrefflich, beide stellen das Urideal auf eigenthümliche Weise dar, aber auch beide erreichen es nicht ganz vollständig. Darum wird eine schöpferische Phantasie noch fortan auf eine originelle Weise das Ideal der Schönheit darstellen können; denn dieses kann als etwas Absolutes in keinem Falle vollkommen erreicht werden. Auch würde es vergeblich seyn, das Ideal der Schönheit in der Natur zu suchen, und es ist falsch, wenn behauptet wird, daß die Kunst durch die bloße Nachahmung der Natur die ideale Schönheit geschaffen habe. Nur die Form überhaupt, unter welcher die Kunst ihr Ideal darstellt, entlehnt sie von der Natur; das Ideal selbst aber bildet die Phantasie des Künstlers mit völliger Freiheit und Selbstständigkeit, ohne erst die einzelnen Züge desselben von einzelnen Naturdingen mühselig zusammenzutragen, wie dieß ein altes Kunstmährchen von Zeuxis erzählt, indem dadurch nie ein organisches Ganzes, ein wahres Kunstwerk zu Stande kommen würde.

Anmerkung. Allerdings gaben uns aber die Künstler zuweilen statt des Idealischen bloß Portraite, z. B. Michel-Angelo, Carlo Maratti, Mengs u. a.

§. 21. Die vorzüglichsten Erscheinungsformen des Schönen, Modifikationen desselben, gleichsam Töne einer Skala, Farben eines gebrochnen Strahls sind das Erhabene, das Reitzende und das Komische.

§. 22. Das Schöne war die verkörperte, oder erscheinende Idee, die sinnliche Form und die Idee im Gleichgewicht. Ist nun die Idee, welche dargestellt werden soll, überwiegend, zu groß, als daß sie das Werk ganz ausdrücken könnte; wird aber der Geist dennoch so davon ergriffen, daß die Idee in ihrer Unendlichkeit ihm offenbar wird, und er sich von dem Werke in die Unermeßlichkeit derselben erhebt; so ist uns das Erhabene gegeben. Man könnte das Erhabene auch das Männlichschöne nennen. Wir betrachten z. B. in mondheller Nacht das Himmelsgewölbe, denken uns unzählbare Gestirne durch das All hingestreut, — wir denken Gott, Ewigkeit — und die kühnste Imagination erlahmt, die Idee eines unermeßlichen Raumes, eines Wesens, einer Dauer ohne Anfang und Ende zu erfassen. Aber unsere Vernunft vermag es allerdings, sich selbst bis zu dieser Höhe emporzuschwingen. Vernunft und Sinnlichkeit liegen also bei dem Gefühl des Erhabenen im Streite; die Folge davon und zugleich einer von den Charakterzügen dieser Art Gefühls ist eine Mischung von Lust und Unlust. Unlust von Seite der Sinnlichkeit, die über dem Bestreben, sich des Gegenstandes ganz zu ermächtigen, in fruchtloser Anstrengung erliegt, folglich auch das Gefühl einer mächtigen, die gemeine physische Kraft des Menschen bewältigenden Nothwendigkeit, eines außerhalb der menschlichen Freiheit gelegenen und ihr sich gegenüberstellenden Ueberschwänglichen — und hohe Lust von Seite der Vernunft, die eben durch jenes gegentheilige Moment zum entschiedenern Bewußtseyn gelangt, hoch über alle Schranken der Sinnlichkeit sich erhebt, und ihrer Kraftfülle, ihrer höhern göttlichen Natur auf das lebendigste inne wird. Jene Dissonanz bleibt also nicht unaufgelöst, sondern geht in Harmonie über. Das Gefühl des Erhabenen ergreift unser ganzes Gemüth, erschüttert die innersten Nerven unsers Wesens; wir fühlen Hochachtung, Ehrfurcht, Bewunderung, Erstaunen, begleitet von einer Art heiligen Schauers.

§. 23. Die Grundlage vom Erhabenen überhaupt ist Größe. Groß heißt aber, was gewöhnliches Maß beträchtlich übersteigt. Obwohl aber das Erhabene die Größe voraussetzt, so ist doch nicht jede Größe oder das bloß Große, als solches, schon erhaben. Es herrscht zwischen beiden ein bedeutender Unterschied. Größe bleibt immer ein relativer Begriff, und ist begränzt. So hört z. B. der Schneeberg, verglichen mit dem Cimborasso, auf, groß zu seyn — so der Cimborasso verglichen mit der Erde — die Erde verglichen mit der Sonne u. s. w. Das Erhabene hingegen finden wir über alles Maß hinausreichend, und es ist kein Verhältnißbegriff; es ist unbegränzt; es ist das Unermeßliche, Unendliche. Was daher die Idee des Unermeßlichen, des Unendlichen nicht mit sich führt, ist, so viel Größe es auch besitze, nicht erhaben, sondern immer nur groß, wie z. B. die Riesencyklopen der Alten.

§. 24. Man theilt das Große in das mathematisch- oder extensiv-Große und in das dynamisch- oder intensiv-Große. Mathematisch-groß ist alles, was eine solche Extension im Raume oder in der Zeit hat (im letztern Falle nennt man es auch protensiv-groß), daß es nur mit angestrengter Erweiterung der Vorstellkräfte erfaßt werden kann, z. B. ein hohes weitausgedehntes Gebirge, eine lange Zeit. Dynamisch-groß ist alles, was eine Kraft ankündigt, sey diese nun eine physische, geistige oder sittliche, die nur mit großer Anstrengung vorgestellt werden kann, z. B. ein Sturm und Ungewitter, ein Vulcan, der rollende Donner einer Kanonade ꝛc.

§. 25. Reicht das Große bei weitem über das Maß hinaus, das es seiner Bestimmung nach haben sollte, so zwar, daß es alle unsere Begriffe von einem zu diesem oder jenem Zwecke vorhandnen Dinge seiner Art übersteigt, und daher in Fällen, wo es uns schädlich werden kann, sogar Schrecken und Grauen erregt, so heißt es ungeheuer, wie z. B. der Kraken, eine Meerschlange, in der norwegischen See, ein Raubthier von so ungeheuerer Größe, daß nicht selten ganze Schiffe auf seinem Rücken festsitzen, dessen hervorragende Theile Hügel zu seyn scheinen. Der Schädlichkeit des Thieres wegen erregt das Ungeheuer hier offenbar Furcht und Grauen.

§. 26. Was an Größe nicht sowohl das zu seiner Bestimmung erforderliche Maß, als vielmehr bloß unsere Begriffe von Gegenständen dieser Art beträchtlich übersteigt, so zwar, daß an

solchen weder das Gefährliche oder Schreckhafte, noch sonst ein Mißverhältniß besonders hervortritt, heißt im eigentlichsten Sinne **kolossal**. Das Kolossale hat bekanntlich seinen Namen von den Kolossen und besonders von jenem vorzugsweise sogenannten auf der Insel Rhodos, welcher, 70 Ellen hoch, von Chares Lyndios, einem Schüler des Lysippos verfertigt, und dem Sonnengotte zu Ehren am Eingang des Hafens der Hauptstadt aufgestellt war. Erhebt sich die Kolossalität eines Gegenstandes bis zur Ueberschwänglichkeit der Größe, so wird dieselbe eben dadurch als wirkliche Erhabenheit erscheinen. So sind jene alten Naturkolossen, die mit ewigem Eis und Schnee bedeckten Schweizergebirge, und jene alten Kunstkolossen, die gleich hohen Bergkegeln sich emporthürmenden Pyramiden in Aegypten Gegenstände, die sich dem Erhabnen nähern. Jedoch bleibt das Kolossale der Kunst zurück hinter dem Kolossalen der Natur.

§. 27. Das Erhabene selbst zerfällt in ein physisch- und psychisch-Erhabenes, ein Erhabenes der Natur und des Geistes. Man theilt das physisch-Erhabene wie das Große entweder in ein extensiv- oder intensiv-Erhabenes. Beispiele des extensiv-Erhabenen sind: das unbegränzte Weltmeer; das unermeßliche Himmelsgewölbe, die Vorstellung der Ewigkeit. Das Vergnügen an dem Erhabenen dieser Art beruht aber nicht etwa auf dem **mathematischen Interesse** im theilweisen Auffassen der verschiedenen Maße und Zahlen, und dem allmähligen Verknüpfen derselben zu Einem Begriffe; sondern es gründet sich in dem schnellen **Gesammteindrucke** des Unendlichen auf das erregte Gemüth. Dieser Eindruck findet bei dem allmähligen Fortrücken oder Aufsteigen von den Theilen zum Ganzen nicht statt, außer insofern die Phantasie, im Bestreben, das Ganze zu umfassen, alle messenden Kräfte zu Hilfe ruft, endlich aber selbst verzweifelt, und alles Maß als unzulänglich ausgibt, so daß nun das **Unermeßliche** ganz vor uns wieder liegt, und mit desto stärkerer Kraft auf Geist und Gemüth wirkt, was Haller in seinem Gedichte über die Ewigkeit veranschaulicht. — Ferner läßt sich das Unermeßliche des Raumes kaum scheiden von dem Begriff des Unermeßlichen der Kraft, die jenen hält oder bewegt. Da das Erhabene überhaupt; so auch das extensiv-Erhabene insbesondere bloß durch sein Wesentliches, den Charakter des **Unendlichen, Unermeßlichen** die Aufmerksamkeit fesselt; so verträgt es sich auch als Kunstdarstellung nicht mit kleinen **Ver-**

zierungen, die als überflüssig den Totaleindruck nur schwächen. Darum mißfallen die gehäuften hieroglyphischen Figuren an den ägyptischen Obelisken; darum macht der allzureiche Schmuck an der Triumphsäule Trajans, an jener des Kaisers Antonin keinen günstigen Eindruck; darum macht die Peterskirche in Rom, dieses riesenmäßige Gebäude, dem weder ein Tempel der alten, noch der neuen Welt an Größe gleichkommt, nicht den ihrer Größe verhältnißmäßigen Eindruck. Darum wird der Dichter seinen Gegenstand nicht einmal ausmalen, sondern bloß einzelne, imponirende Kraftzüge hinwerfen; so Klopstock in der Messiade: „Ich breite mein Haupt durch die Himmel, meinen Arm aus durch die Unendlichkeit." — Dieses Nichtausmalen des Gegenstandes erstreckt sich bei den Dichtern mitunter selbst auf das jähe Abbrechen oder eine unvollkommne Kadenz des Verses, wodurch nicht selten der Eindruck des Erhabenen ebenfalls verstärkt wird, eine Bemerkung, die indeß nicht bloß auf das extensiv-Erhabene, sondern auf alles Erhabene überhaupt paßt. Z. B. Klopstock's: „Und er neigte sein Haupt, und starb." — —

§. 28. Erscheint die Natur als unermeßlich in Hinsicht ihrer Macht oder Kraft, so heißt sie dynamisch- oder intensiv-erhaben. Zur dynamischen Erhabenheit der Natur wird erfordert, daß die Macht derselben als eine solche erscheine, welcher keine menschliche Kraft gewachsen ist, als eine solche, mit welcher im Kampfe jede menschliche Macht nothwendig unterliegen müßte, d. h. daß sie als furchtbar erscheine. Jedoch dürfen wir uns vor derselben nicht wirklich fürchten; denn Furcht und Angst störet den ruhigen Gemüthszustand, ohne welchen die Natur in ihrer Erhabenheit nicht aufgefaßt werden kann. Allein wenn gleich unsere sinnliche Kraft gegen die Natur als Macht verschwindet; so verändert sich doch dieß alles, sobald wir die Natur als Macht auf unser selbstständiges, freies, übersinnliches Wesen beziehen. Im Bewußtseyn dieses Wesens fühlen wir uns vollkommen unabhängig; wir fühlen unsere moralische Kraft, und indem wir diese gegen die physische Macht der Natur halten, entdecken wir unsere Erhabenheit über jeden Einfluß der Natur. Beispiele bietet eine hochlodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst, das Weltmeer in Empörung durch die Gewalt stürmender Orkane. Selbst die ruhenden Wirkungen zerstörender Kräfte behalten einen Reitz des Erhabenen, z. B. die von Zerstörung eines

Erdbebens übriggebliebenen, durcheinander liegenden, unübersehbaren Trümmer.

Zu dem dynamisch-Erhabenen gehört noch die Macht des Schicksals, wie es Horaz in der 35. Ode des 1. B. schildert. Die Macht des Zeus, wie sie Homer in der Ilias I. 528 ff.; Horaz in der 1. Od. B. III. darstellt. Die Macht Gottes in den Worten Moses: Gott sprach: „Es werde Licht und es ward Licht.“

§. 29. Das psychisch-Erhabene begreift zwei Arten unter sich, das intellectuell-Erhabene und das moralisch-Erhabene. Jenes deutet auf unumfaßliche Größe des Verstandes, dieses der Gesinnung hin.

Intellectuell-erhaben ist das Weltall, indem es auf die Idee einer unendlichen Weisheit hindeutet; intellectuell-erhaben erscheint uns die Weltgeschichte, als Enthüllerinn eines Weltplanes, den die ewige Weisheit selbst entworfen hat.

Das moralisch-Erhabene besteht in dem Ausdrucke hoher Gesinnungen, in der Offenbarung großer Charaktere. Um aber Hoheit der Gesinnung, Größe des Charakters, um Seelengröße zu beweisen, dazu wird Kampf, wird Widerstreit erfordert. Die Größe der Kraft bewährt sich immer am anschaulichsten durch die Größe des Widerstandes, und der Schwierigkeiten, denen sie obsiegt. Das moralisch-Erhabene bietet die interessanteste Seite seiner ganzen Gattung dar; denn es gibt, sagt Seneca, kein Schauspiel, auf welches die Götter mit mehr Wohlgefallen herabblicken, als den großen Mann, der mit dem Unglücke ringt.

Der Kampf ist aber entweder ein innerer, den der Mensch mit sich selbst kämpft, oder ein äußerer mit der umgebenden Welt, oder mit dem Schicksale. Wir huldigen dem Helden, dessen Vernunft im Kampfe mit seiner sinnlichen Natur in Ueberlegenheit erscheint, und unsere Achtung steigt im Verhältniß mit der sinnlichen Macht, die sich, aber vergebens, gegen den vernünftigen Willen erhob.

Erhaben in dieser Hinsicht erscheint der Gottmensch am Oelberge durch den Triumph über die widerstrebende Menschheit. Diese Seelen-Erhabenheit, welche er bewies, erreichte noch ihre höchste Verklärung durch die himmlische Ruhe und Gelassenheit, mit welcher er sich seinem Leiden unterzog, durch die göttliche Erbarmniß, womit er Jerusalems Weiber anredete, und

durch das inbrünstige Gebet am Kreuze für seine Feinde: „Vater! vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie thun!"

Im Kampfe mit der Außenwelt beweiset die Seele moralische Erhabenheit:

Durch furchtlose Bestehung der größten Gefahren. Fürchte dich nicht, sprach Cäsar zu dem erblaßten Steuermanne, du führst Cäsar und sein Glück.

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae. Hor. Od. III. 3.

Durch standhafte Duldung der schwersten und qualvollsten Uebel. Als Beispiel dient Prometheus im Aeschylos. Durch die Festigkeit des Entschlusses, lieber sich von dem Leibe zu trennen, als eine Befleckung zu dulden. So beweiset sich die moralische Erhabenheit eines Regulus im römischen Senate und bei seinem Scheiden aus Rom. Hor. Od. III. 5.

Durch freiwillige Hingabe aller äußern Würde, sogar des irdischen Lebens, sobald sie dasselbe von einer, wenn auch bewußtlos begangenen Schuld befleckt sieht. Auf dieser Höhe zeigte sich Oedipus im Sophokles. — Bei der ästhetischen Schätzung einer großen, erhabenen Gesinnung kommt es aber nicht auf ihren innern (sittlichen) Werth oder Unwerth an, sondern auf die Größe der Willenskraft, die sich dadurch kund gibt. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenn gleich nicht immer den Stämpel des Sittlichen. Die Seele des Bösen beweiset Erhabenheit, wenn sie bei ihren unsittlichen Bestrebungen einen Charakter entwickelt, der uns in Staunen setzt, eine Stärke zeiget, an deren Felsenbrust alle Pfeile der Gewaltigen abprellen, eine Kühnheit, die jeder, auch der größten Gefahr Trotz bietet, und einen Muth, der eine Alpenkette von Hindernissen siegreich übersteigt; oder wenn sie im Kampfe mit Uebeln eine Standhaftigkeit beweiset, die unsere ganze Bewunderung aufregt, oder auch diesen mit einer Unerschrockenheit entgegentritt, die uns Staunen macht. Wenn in Corneille's Medea, dieses weibliche Ungeheuer, auf die Frage ihrer Vertrauten: Euer Land haßt euch, Euer Gemahl hegt kein Vertrauen. Was bleibt Euch nun in einem so großen Unfalle übrig? schlechthin antwortet: „Moi;" so fühlt jeder die Größe dieser Gesinnung, ungeachtet der Unthaten, welche Medea mit und zum Theil selbst durch diese Gesinnung ausführt. Mahommet im Voltaire versetzt auf die Frage: welches Recht er habe, die

Völker zu täuschen? — Das Recht, welches ein Geist, groß und fest in seinen Planen, über die rohen Seelen gemeiner Menschen hat. — Von der Art ist auch die Gesinnung, welche Milton im verlornen Paradies dem Satan leiht, wiewohl sie zugleich die größte Bosheit verkündet. Er redet nach seinem Falle die Hölle also an: „Seyd gegrüßt, Schrecknisse, dich grüße ich unterste Welt, und dich, tiefste Hölle. Empfange deinen neuen Bewohner, einen, der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort, noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigner Platz, und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigstens werden wir hier frei seyn; denn der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte, er wird uns hier nicht verjagen.“

Obwohl, dem Gesagten zu Folge, der Schein einer höhern Energie, auch wohl eine wirklich überwiegende, aber irregeleitete Geisteskraft ästhetisches Interesse gewähren; so bedarf es doch nur Eines hellern Lichtstrahls ästhetischer Reflexion, und alle Scheinerhabenheit des Lasters schwindet vor der reinen Glorie der Tugend, in der allein wahre überirdische Größe, unendlicher Adel wohnt.

Auch die Leidenschaften offenbaren nicht selten eine Größe, welche imponirt, zwar nicht unmittelbar und durch sich selbst, doch durch die hohe Thatkraft, welche sie verleihen, und durch die heroische Kühnheit, zu der sie entflammen. Oft unterstützen sie auch die Vernunft-Forderungen. Von dieser Art ist z. B. die Entrüstung Hamlet's über den Mord seines Vaters und das Sündenleben der Königinn, der Zorn Lear's gegen seine undankbaren, unnatürlichen Töchter, insbesondere der schreckliche Fluch 1. Akt 4. Scene; der Schwur des zum höchsten Affekte empörten Karl Moor 4. Akt 5. Scene; die Rachsucht Makduffs, der niedergedonnert durch die Schreckenskunde, Makbeth habe seine Kinder ermordet, mit verhülltem Gesichte lange schweigt, zuletzt aber voll unendlichen Schmerzens, Wuth und Rache in die Worte ausbricht: „Er hat keine Kinder.“ — Unter allen Gattungen vom Erhabenen erfordert das Erhabene in den Leidenschaften den ungekünsteltsten Ausdruck, wie das eben erwähnte Beispiel zeigt. Ein bewegtes Gemüth ist in sich versenkt, alles, was es von seinem Affekte entfernt, ist ihm eine Marter. Eine Menge von Vorstellungen drängen sich zum Ausbruche, und da der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, stockt er, und vermag kaum einzelne

Worte hervorzubringen, die sich ihm am ersten darbieten. — Was konnte Oedipus z. B. in dem entsetzlichen Augenblicke sagen, da sich ihm durch die Aussage des alten Hofbedienten, das ganze Geheimniß enthüllte, und er es fühlte, daß ihn selbst der schreckliche Fluch treffen müsse, den er wider den Mörder des Lajus ausgesprochen? „Weh! Weh! nunmehr ist alles klar!" läßt ihn Sophokles ausrufen. Weh! Weh! ist der Ausdruck der Natur in der ersten Betäubung, der Seufzer, den der Unglückliche ausstößt, wenn sich ihm keine Worte darbieten; und der erste Gedanke, der in der Seele des Oedipus wieder erwachen konnte, mußte sich auf die Uebereinstimmung der Umstände beziehen; nunmehr ist alles klar! — Seneca hingegen, dem dieses viel zu ruhig scheint, läßt seinen Oedipus bei dieser Gelegenheit ganz anders rasen:

Dehisce tellus, tuque tenebrarum potens
In Tartara ima, rector umbrarum rape.

Man sieht, je brausender die Worte, desto kälter bleibt das Herz; denn wir fühlen es, daß wir den stolzirenden Dichter und nicht den unglücklichen Oedipus hören.

Allein so unveränderlich eine heroische Seele in ihren Gesinnungen ist, und so kurz und nachdrücklich sie diese ihre Gesinnungen zu erkennen gibt, wenn der Entschluß gefaßt ist; eben so reich und unerschöpflich an Gedanken muß sie sich äußern, wenn sie vor der Handlung überlegt, und noch ungewiß ist, welchen Weg ihr die Tugend zu wandeln befiehlt. Alsdann nimmt das Erhabene in den Gesinnungen den reichsten Schmuck im Ausdrucke an, und das ganze Feuer der Beredsamkeit wird angewendet, die Beweggründe auf beiden Seiten in ihrem hellsten Lichte darzulegen. Die unentschlossene Seele wankt, wie von Wellen getrieben, von einer Seite zur andern, und reißt die Zuhörer allerwärts mit sich fort, bis sie endlich die Stimme der Tugend erkennt, die sie aus der Ungewißheit reißt. Sogleich sind alle Zweifel besiegt, alle Hindernisse überstiegen, der Entschluß stehet fest. Zum Beispiele diene der bekannte Monolog Hamlets: Seyn oder Nichtseyn ꝛc.

§. 30. Die Darstellung des Erhabenen ist zwar beinahe in allen Künsten möglich; aber nicht in allen unter denselben Bedingungen und mit demselben Erfolge. Der Dichter sowohl als der Redner, der Maler und Plastiker haben es in ihrer Gewalt. Die Baukunst drückt gewöhnlich mehr

Größe als Erhabenheit aus. In der Tonkunst ist das Erhabene zunächst an die musikalische Begleitung und an den Ausdruck eines erhabenen Textes gebunden. In der Tanzkunst ist weder der Ausdruck von Größe, vielweniger der von Erhabenheit möglich.

§. 31. Verwandt mit dem Erhabenen ist das Feierliche, das mit dem eigenthümlichen Charakter von Ruhe den Geist zu ehrfurchtsvollen Erwartungen großer und wichtiger Dinge stimmt, und uns so entweder in uns selbst versenkt, oder uns zwar mächtig, doch ohne Heftigkeit der Leidenschaft, in die heitern Regionen des Ideals emporführt.

Wenn aber jene Ruhe nicht ungewöhnliche Ideen und Bilder in uns entstehen läßt; so hat sie auch nichts Feierliches, sondern oft vielmehr etwas Abspannendes, Geisttödtendes, wie z. B. in steifen Assembleen, das todte Schweigen auf einer wüsten Sandsteppe oder im Hause eines Euclid, wie ihn Plautus schildert. Im Feierlichen waltet vorzugsweise vor allen andern Künsten die Tonkunst mit der lebendigsten Zauberkraft, weßhalb sie auch so vortrefflich zur Unterstützung des religiösen Gefühls und frommer, ehrfurchtsvoller Andacht beim Gottesdienste geeignet ist. Wer fühlte nicht das Feierliche, wenn in der Peterskirche zu Rom bei den tausend allmählig ersterbenden Lampen, durch das schauerliche Gewölbe und seine hohen Pfeiler hinab das ernste Miserere dringt, und mit ihm der Gedanke an Grab und Ewigkeit die Seele mächtig erfaßt?

Ein höherer Grad des Feierlichen ist das Majestätische, das eine gewisse Verehrung fordert, die sich selbst bis zur Anbetung erheben kann. So wenn Jehova in der Messiade (Gsg. I. V. 138—145) erscheint. Die Musik hat dafür das ihr eigene Maestoso. Im Geiste desselben ist die Ouverture von Clemenza di Tito, so wie der Eingangs- und Schlußmarsch daselbst geschrieben. —

§. 32. Ebenfalls verwandt mit dem Erhabnen ist das Prächtige. Es ist Vereinigung des Erhabenen mit idealischem Schmucke, oder auch mit bloßem zufälligen Glanz und Sinnenreiz, als Zeichen des Reichthums, als Symbol der Macht. Die blaue Wölbung des unermeßlichen Sternenhimmels mit seinen Millionen funkelnder Lichter, der siebenfarbige Bogen der Iris, die herrlichen Scenen des Sonnenauf- und untergangs sind Beispiele des prächtig-Erhabenen aus der Natur, insofern man diese zugleich als das

len zum Wunder der Welt gebildet, obn
des Fremdartigen den Kunstkennern des
gewagt schien.

Aber Schmuck und Putz für sich alle
gende Erhabenheit reicht zum wahrhaft Prä
hin. Obwohl übrigens das Prächtige auch be
maße an Schmuck und Glanz bleibt, was e
der Künstler nicht zu weit gehen, weil son
nur zu leicht auch die Erhabenheit verloren
stand, den er dadurch verschönern will, eh
schmackt und schwülstig wird.

§. 33. Verwandt mit dem Erhabenen
Dieses wird aber in engerer und weiterer B
In engerer Bedeutung steht es dem *Ge*
Gemein ist das, worin sich keine Spure
tigkeit finden, und was die Sinnlichkeit f
bringt; *edel* hingegen nennen wir das, w
hervorgeht. So sagen wir von einem Mensch
handle, wenn er bloß den Eingebun
Triebe folgt; daß er *anständig handl*
Legalität ankündigt, und die Rücksicht au
konventionellen Formen festhält; daß er a
sobald er ausschließend der Vernun

Grad sittlicher Kraft an, und regt daher die sittlichen Ideen kräftiger auf. Dieses Edle gibt dem Gegenstande, an dem es angetroffen wird, eine gewisse Würde, und nöthigt dem Wahrnehmenden eine gewisse Achtung ab. Sittlichedel ist die großmüthige Verzeihung schwerer Beleidigungen, freiwillige Aufopferung des Vermögens und selbst des Lebens für Wahrheit, Recht und Menschenwohl. Sittlichedel war z. B. das Betragen des Aristides bei seiner Verbannung; August's Aussöhnung mit dem wider ihn verschwornen Cinna, in den Worten: „Laß uns Freunde seyn, Cinna. Sieh! Ich selbst lade dich ein!" — Das Benehmen Phocion's, der von den Athenern zum Tode verurtheilt, seinem Sohne als letzten, unverbrüchlichen Auftrag melden läßt, er solle das Unrecht nie ahnden, das ihm diese zugefügt hatten. — Die moralische Größe des Charakters, die sich über das gewöhnliche Maß sittlicher Kraft erhebt, pflegt sich aber nicht bloß durch Handlungen, sondern auch durch Gestalt, Mienen und Geberden, selbst durch Töne anzukündigen. Das Edle kann sich also auf mancherlei Weise unserer Wahrnehmung darbieten, erscheint aber unter jeder Form als etwas Würdevolles oder Achtungswürdiges. Wie es aber eine strenge und rauhe Tugend (virtus austera Catonis) und eine milde und sanfte gibt; so kann auch das Edle auf beiderlei Art erscheinen. Im letztern Falle erweckt es nicht bloß Achtung, sondern auch Zuneigung; denn es erscheint zugleich im Sinnenreitze der Anmuth, der unser Herz überhaupt zu huldigen bereitwillig ist (vergl. Schiller über Anmuth und Würde). Beispiele bietet uns Apollo vom Belvedere, v. Göthe's Iphigenia und Tasso, unzähliges in Schiller's Werken, wie z. B. im Charakter Luisens, Thekla's ꝛc.

Edel im weitern Sinne nennt man aber auch alles Ideale der Form und des Ausdrucks. In diesem umfassenderen Sinne sind uns sogar noch sehr edel gebildete Faunengestalten aus dem Alterthume übrig. Griechische Bauwerke sind edel im Vergleiche mit den gothischen, die mehr erhaben sind. Das Edle der Form zeigt sich am meisten im Ausdrucke der Leidenschaften. Wir vermissen dieses Edle gleich stark bei dem epischen und dramatischen Dichter, so wie bei dem Historienmaler und Plastiker, wenn wir diesen Mangel entdecken. Der Ausdruck der Leidenschaft ist dann edel, wenn die Leidenschaft, obwohl

Werk der höchsten Idee betrachtet. Sie sind aber nicht minder Beispiele aus dem Gebiete der Kunst, insofern sie, wie Schönberger's bewunderter Sonnenauf- und untergang gelungene Darstellungen derselben heißen können. Hieher gehört ferner die korinthische Säule, deren reichverziertes Kapitäl nicht bloß zufälliger, sondern wahrhaft idealer Schmuck ist; der olympische Zeus des Phidias, aus Elfenbein, Ebenholz, Gold und Juwelen zum Wunder der Welt gebildet, obwohl diese Zusammensetzung des Fremdartigen den Kunstkennern des Alterthums schon etwas gewagt schien.

Aber Schmuck und Putz für sich allein ohne zum Grunde liegende Erhabenheit reicht zum wahrhaft Prächtigen in der Kunst nicht hin. Obwohl übrigens das Prächtige auch bei einem wirklichen Uebermaße an Schmuck und Glanz bleibt, was es ist; so soll doch hierin der Künstler nicht zu weit gehen, weil sonst Einfalt und mit ihr nur zu leicht auch die Erhabenheit verloren geht, und der Gegenstand, den er dadurch verschönern will, eher verunstaltet, abgeschmackt und schwülstig wird.

§. 33. Verwandt mit dem Erhabenen ist ferner das Edle. Dieses wird aber in engerer und weiterer Bedeutung genommen. In engerer Bedeutung steht es dem Gemeinen gegenüber. Gemein ist das, worin sich keine Spuren vernünftiger Thätigkeit finden, und was die Sinnlichkeit für sich allein hervorbringt; edel hingegen nennen wir das, was aus der Vernunft hervorgeht. So sagen wir von einem Menschen, daß er gemein handle, wenn er bloß den Eingebungen seiner sinnlichen Triebe folgt; daß er anständig handle, wenn er äußere Legalität ankündigt, und die Rücksicht auf die angenommenen konventionellen Formen festhält; daß er aber edel handle, sobald er ausschließend der Vernunft folgt, ohne sich durch den Andrang der sinnlichen Triebe irre führen zu lassen. Wir nennen eine Gesichtsbildung gemein, wenn sie die Intelligenz im Menschen durch gar nichts kenntlich macht; wir nennen sie sprechend, wenn der Geist sich in den Zügen ausspricht, und edel, wenn ein reiner Geist die Züge belebt. Das Edle ist also, im Gegensatz des Gemeinen, allezeit das Höhere und Vortreffliche; die Erscheinung des Vernünftigen im Gegensatze des Sinnlichen. Das Edle im engern Sinne entsteht demnach, wenn sich das Große auf das Sittliche bezieht; dieß kündigt einen höhern

Grad sittlicher Kraft an, und regt daher die sittlichen Ideen kräftiger auf. Dieses Edle gibt dem Gegenstande, an dem es angetroffen wird, eine gewisse Würde, und nöthigt dem Wahrnehmenden eine gewisse Achtung ab. Sittlichedel ist die großmüthige Verzeihung schwerer Beleidigungen, freiwillige Aufopferung des Vermögens und selbst des Lebens für Wahrheit, Recht und Menschenwohl. Sittlichedel war z. B. das Betragen des Aristides bei seiner Verbannung; August's Aussöhnung mit dem wider ihn verschwornen Cinna, in den Worten: „Laß uns Freunde seyn, Cinna. Sieh! Ich selbst lade dich ein!" — Das Benehmen Phocion's, der von den Athenern zum Tode verurtheilt, seinem Sohne als letzten, unverbrüchlichen Auftrag melden läßt, er solle das Unrecht nie ahnden, das ihm diese zugefügt hatten. — Die moralische Größe des Charakters, die sich über das gewöhnliche Maß sittlicher Kraft erhebt, pflegt sich aber nicht bloß durch Handlungen, sondern auch durch Gestalt, Mienen und Geberden, selbst durch Töne anzukündigen. Das Edle kann sich also auf mancherlei Weise unserer Wahrnehmung darbieten, erscheint aber unter jeder Form als etwas Würdevolles oder Achtungswürdiges. Wie es aber eine strenge und rauhe Tugend (virtus austera Catonis) und eine milde und sanfte gibt; so kann auch das Edle auf beiderlei Art erscheinen. Im letztern Falle erweckt es nicht bloß Achtung, sondern auch Zuneigung; denn es erscheint zugleich im Sinnenreitze der Anmuth, der unser Herz überhaupt zu huldigen bereitwillig ist (vergl. Schiller über Anmuth und Würde). Beispiele bietet uns Apollo vom Belvedere, v. Göthe's Iphigenia und Tasso, unzähliges in Schiller's Werken, wie z. B. im Charakter Luisens, Thekla's 2c.

Edel im weitern Sinne nennt man aber auch alles Ideale der Form und des Ausdrucks. In diesem umfassenderen Sinne sind uns sogar noch sehr edel gebildete Faunengestalten aus dem Alterthume übrig. Griechische Bauwerke sind edel im Vergleiche mit den gothischen, die mehr erhaben sind. Das Edle der Form zeigt sich am meisten im Ausdrucke der Leidenschaften. Wir vermissen dieses Edle gleich stark bei dem epischen und dramatischen Dichter, so wie bei dem Historienmaler und Plastiker, wenn wir diesen Mangel entdecken. Der Ausdruck der Leidenschaft ist dann edel, wenn die Leidenschaft, obwohl

sie im Spiele ist, doch als der Vernunft untergeordnet erschei
und der Grad, in welchem sie erregt, und die Art, wie sie
äußert wird, die Würde der Menschennatur auf keine Weise
leidigt. Ausgeschlossen wird also von der edeln Ankündigung
Leidenschaft alles, was das Gefühl des Betrachters empören kö
te; alles, wodurch der Mensch sich als bloßes Thier zeigen w
de; alles, was das sittliche Gefühl und das Schickliche bele
gen müßte. Nie würde die grelle Rachgier, nie der wilde Dr
der Geschlechtslust ästhetisch-edel dargestellt werden können.

§. 34. Nahe verwandt dem Großen und Erhabenen,
oft eins mit demselben, sind das Furchtbare und Sch
erliche. Ihr ästhetisches Interesse ist zum Theil Eins mit
Tragischen, wovon in der Folge gehandelt werden wird,
Theil beruht es auf der eigenthümlichen Anregung der Phanta
welche durch das Helldunkel, worin diese Gegenstände erschein
einen freiern Spielraum gewinnt. Herrliche Beispiele hievon
den sich im Hamlet, und Makbeth, in den alten nordischen
gen und Dichtungen, im Dante, in v. Göthe's und Klinge
Faust ꝛc. doch darf man mit dem Schauerlichen nicht das Sch
derhafte verwechseln; das Furchtbare, welches das Schauerl
andeutet, ist mehr in der Einbildung gegründet. So ist
schauerlich, einsam in einem Walde, einer Wüste, einem g
ßen Pallaste, oder zwischen alten Ruinen und hohen Burgen
herzugehen. Selbst die tiefe Dunkelheit der Nacht hat et
Schauerliches an sich, wenn man auch keine Gespenster fürch
Daher kommt es einem schauerlich vor, wenn man des Na
allein in den Straßen einer großen Stadt geht; je größer
Stadt, desto schauerlicher. Einsamkeit und Dunkelheit wirken
gemeinsam aufs Gemüth. Das Schauderhafte oder Gr
liche z. B. die Scene in Shakespeare's Lear, wo der
nig mitten in der Nacht, beim heftigsten Ungewitter, im W
verlassen umherirrt, und am Ende in Wahnsinn fällt, oder
Kinderfraß des getäuschten Thyest, der hölli
Schmaus des unerhört zur Rache gereitzten Ugolino —
Schilderung der öden Höhle Philokter's beim So
kles — der Schleifung Hektor's beim Homer — der Sch
dung des Marsyas beim Ovid ꝛc. berührt das Gebiet des E
benen nur dadurch, daß es vom tragischen oder epischen Pa
umschleiert, durch die Kunst in jenes Gebiet hinüber getragen w

§. 35. Eine jede ästhetische Vollkommenheit hat ihre beson-e Art von Fehlern zur Seite; denn sie wird bald durch Ueber-bung, bald durch Mangel und Ohnmacht verfehlt. Also auch Große und Erhabene.

— — — Wer *groß* sich geberdete, *schwillt* auf,
Niedrig kreucht, wer zu ängstlich Gefahr meidet und Sturmwind,

Horaz, dessen feines Gefühl sich von beiden Abwegen im-gleich weit entfernt zu halten wußte. —

Fehler gegen Erhabenheit, gegen das Große und Edle sind: wulst, das Abenteuerliche, der Frost, das Wässerige, das dle und Platte.

Der *Schwulst* ist die *falsche* Größe in den Gedanken dem Ausdrucke. Die falsche Größe ist keine Größe, sie scheint nur. Ein kleinlicher Gegenstand wird in den leeren Pomp hoch-ender Worte gekleidet; allein die Kleinheit des Körpers wird ch die Stelzen, die ihn heben, und den Talar, worin er ver-windet, — die Kleinheit des Stoffes wird durch die Aufgeblasen-it des Ausdrucks noch sichtbarer. — Die ärgste Art des Schwul-s ist jene, die die Engländer *Bombast*, und die Franzosen *hébus* zu nennen pflegen. Sie will den Unsinn für bedeu-ungsvoll ausgeben. Man glaubt etwas Großes zu denken und denkt nichts; man kaut, wie Sancho Pansa sagt, mit leerem Munde, z. B. *Drydens* Beschreibung von dem Abnehmen des Wassers nach der Sündfluth: „Doch als sich diese Fluth in ihrer eigenen Tiefe ersäuft hatte, ließ sie einen feuchten und schlüpfrigen Boden zurück.“

Der Schwulst, der aus der Vergesellschaftung großer Umgebungen mit kleinlichen Gegenständen entsteht, ist bloß lächerlich; er ist daher in den niedrigen Werken der lachenden Muse eine reiche Quelle des *Burlesken*.

Das Schwülstige drängt sich in *alle* Künste ein, obgleich es nicht immer *diesen*, sondern oft den Namen des *Affektirten*, *Unnatürlichen*, *Ueberspannten* ꝛc. führt. Meister des überströmenden Schwulstes sind: der römische Tragiker *Seneca*, die Italiener *Loredano*, *Marino*, die Deutschen *Hofmannswaldau*, *Lohenstein*. Häufig findet man ihn aber auch in den Römern *Lucan*, *Statius*, *Claudian* ꝛc. in den Engländern *Benjohnson*, *Dryden*, *Young* ꝛc. Aber eine feinere Art des Schwulstes kommt selbst bei Geistern

mit den übrigen vergleicht, wodurch die Scene beinahe ins Lächerliche fällt.

§. 36. Eine besondere Erscheinung des Schönen bietet sich in denjenigen Verhältnissen des Menschlichen, welche die mitfühlende Theilnahme betreffen. So entsteht das ästhetisch-Rührende, das bald näher, bald entfernter mit dem Erhabenen verwandt ist. Doch muß hier im Voraus die Rührung im Allgemeinen durch jeden Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens, von dem besondern Gefühle, das mit diesem Ausdrucke ausschließend belegt wird, unterschieden werden. Unter ästhetischer Rührung im Allgemeinen verstehen wir den Eindruck, der im Gefühlsvermögen mittelst jeder angeschauten Kunstform bewirkt wird; unter dem ästhetisch-Rührenden im engern Sinne jene Art der Schönheit, welche im Gefühle und Ausdrucke der Theilnahme am Menschlichen liegt, und aus dem Emporstreben nach dem Unendlichen entspringt, wobei man sich des Kontrastes zwischen dem Idealen und Realen lebhaft bewußt ist. Das Rührende erregt ein gemischtes Gefühl, wie das Erhabene, nämlich von Unlust entstanden aus dem Widerspruch der Wirklichkeit mit der Idee, oder aus dem Gefühle nothwendiger Beschränkung, und von Lust aus dem Gefühle freier psychischer Selbstkraft, oder der Erhebung zum Ideal. Der Zustand der Rührung ist daher ein solcher, wo irgend ein in physischer oder sittlicher Hinsicht leidender Gegenstand ein schmerzliches Gefühl in uns anregt, der Ausdruck des Leidens und die dadurch bewirkte Gemüthsbewegung aber nicht so heftig ist, daß das Bewußtseyn menschlicher Selbstkraft nicht überwiegen und jene Dissonanz sich lösen sollte. Ist fremdes Leiden so heftig, daß unsere Theilnahme daran für uns selbst im hohen Grade schmerzhaft wird; so hat das Mitgefühl nichts Rührendes an sich. Furcht, Angst und Schrecken erschüttern dann unser Gemüth und spannen es gleichsam selbst auf die Folter. Wenn wir aber entweder sehen, daß der andere sein Unglück mit festem Muthe erträgt, oder daß fremdes Leiden durch unsere Theilnahme einen mildern Charakter annimmt, dann sind wir gerührt. Die Rührung entspringt aber nicht etwa aus der Freude über das eigene Wohlbefinden beim Unglücke des andern, — eine so egoistische Denkart würde vielmehr unser Herz dem Mitleid, und folglich auch der Rührung verschließen — sondern aus dem lebendigen Bewußtwerden der psychischen Selbstkraft.

Sollte nicht auch Freude Rührung hervorbringen können, wiewohl auf eine umgekehrte Weise? Ein geringer Grad der Freude ist nicht rührend. Wenn wir aber eine Zeit lang zwischen Furcht und Hoffnung schwebten, und endlich das lang ersehnte Glück eintritt, so ist die Freude desto lebhafter, inniger und stärker, und unser Gemüth dadurch gerührt, indem es aus einem Schwanken zwischen Wohl- und Weheseyn in eine zuletzt überwiegend angenehme Stimmung übergegangen ist. Eben dieß kann auch ein ganz unerwartet eintretendes Glück bewirken. Die damit verknüpfte Ueberraschung hat anfangs allemal etwas Beängstigendes und Erschreckendes — daher plötzliche Freude uns beklemmt, den Athem und selbst die Sprache raubt, sogar tödtlich werden kann; aber nachdem die Ueberraschung vorüber ist, nimmt die Freude einen mildern Charakter an, die Stimmung des Gemüths wird überwiegend angenehm, indem auch hier das Gemüth sich erleichtert und erweitert fühlt. Die Thränen, die uns gewöhnlich der Zustand der Rührung auspreßt, bestättigen es; denn indem wir bis zu Thränen gerührt sind, fühlen wir in und mit diesem Erguß auch unser Inneres von einem gewissen Drucke befreit, der es in einer Art von Spannung erhielt.

Bei der Wahrnehmung des Rührenden müssen wir uns aber mehr des Gefühls der Rührung, als des Gegenstandes bewußt werden, der diese Rührung hervorbringt, weil durch die Kontemplation des Gegenstandes das angeregte Gefühl geschwächt wird. Hieraus wird auch erklärlich, warum, besonders in zartfühlenden Menschen, das Gefühl der Rührung so lange nachbebt, wenn auch der veranlassende Gegenstand nicht mehr da ist.

Wenn daher die Seele gerührt ist, oder in ihrer Rührung nicht gestört werden soll; so darf sie der Künstler nicht nöthigen, sich soweit mit dem Gegenstande zu beschäftigen, daß sie nur an diesen denken kann, und sich in der Zergliederung von diesem erschöpfen muß. Dieß ist der sehr natürliche Grund, warum aller Witz, der die Gegenstände so sorgfältig zergliedern muß, um ihre Vergleichungspunkte zu finden und mit Sicherheit aufzufassen, alle Spitzfindigkeiten, die in das Innerste der Dinge eindringen, so kalt und für das Gefühl so tödtend sind. Diese witzigen und spitzfindigen Concetti verleiden dem gefühlvollen Leser so oft den Guarini in seinem Pastor fido. Doch ist hiebei die elegische von der tragischen Rührung wohl zu unterscheiden. Jene schließt

allen Scherz aus, diese wählt oft das Komische als Motiv; aber sie verändert seine Wirkung, indem sie ihm eine ernste Bedeutung unterlegt. Darum stören uns alle Spiele des Witzes beym Elegiker, wie uns denn eben deßwegen Ovid fast immer kalt läßt, aber nicht so beim Tragiker, wovon in Shakespeare's König Lear und Hamlet so herrliche Beispiele vorkommen.

Die Rührung muß aber in dem Künstler selbst seyn, wenn er sie durch sein Werk hervorbringen will, und der Gerührte darf im Zustande des Gefühls nicht malen; denn dadurch geht er in ruhige Betrachtung über; daher sind alle Beschreibungen des Gefühls, seiner Ursachen und seiner Aeußerungen kalt, und das Geringste, was die unsichtbaren Kräfte der Seele aufregt, der dumpfe Ton der Todtenglocke in der schauerlichen Mitternachtsstunde, ergreift die Seele in ihrem Innersten; ein Seufzer, eine Thräne, ein Ach! ein plötzlicher Ausbruch eines Wortes, das, gleich einem Lichtstrahle aus einer schwarzen Donnerwolke, der Leidenschaft entfährt, verrathen den Tumult des Innern, und theilen ihn allen Herzen mit. Aus eben dem Grunde verfehlen alle Gemälde und so viele malende Gleichnisse den Zweck der Rührung. Doch hiemit wird der letztern nicht aller bildliche Ausdruck untersagt; denn das Tiefste und Höchste läßt sich oft nur bildlich aussprechen. Wenn die arme, unglückliche Maria v. Moulins zu York sagt: „Gott schicket warmen Wind, wenn das Lamm geschoren ist;“ so möchte es wohl unmöglich seyn, so viel Liebe und Vertrauen, so viel Leiden und so viel Muth und Ergebung außerbildlich zu bezeichnen. Nur das Ausmalen des Gegenstandes, alles, was mehr den Verstand, die Phantasie und den Witz beschäftiget, entkräftet das Gefühl, und tödtet die Rührung. Wenn dieses für alle Künste wahr ist, so gilt es insonderheit für die Musik, deren Elemente nur als Naturlaute des Gefühls wirken. Daraus läßt sich im Allgemeinen beurtheilen, wie sehr das Malen der Gegenstände der ganzen Kraft ihrer Mittel, und dem Wesen ihres Zweckes entgegen sind. Siehe §. 415.

§. 37. Das Rührende überhaupt begreift aber zwei Arten unter sich, das Sanftrührende und das Heftigrührende. Das erstere nennt man auch das Sentimentale, das letztere das Pathetische. Der Anblick eines Vaters, der über seinem verwundeten Kinde trauert, ist sanftrührend; wer ihn aber zur Rache gegen den Mörder anfeuern, oder durch die Aussicht

auf seine Genesung Muth und Hoffnung einflößen, und durch die Betrachtung über das Wohlgefühl der Selbstbesiegung zur Verzeihung bewegen wollte, der müßte es in einer pathetischen Rede thun. Wenn Jesus mit den armen Verführten unter seinen Mitbürgern spricht; so thut er es mit der sanften Rührung des zärtlichsten Mitleids. Dagegen erhebt er sich mit dem ganzen Pathos des Unwillens der Tugend gegen die Heuchelei und die Herrschsucht der Verführer. Der Unterschied zwischen dem Sanftrührenden und Pathetischen liegt also in dem Grade der erregten Gefühle. — Sentimentalität (oder Empfindsamkeit, so genannt, weil ehemals das Gefühl Empfindung genannt wurde) wird aber entweder im subjektiven oder objektiven Sinne genommen. Im subjektiven Sinne ist Sentimentalität nichts anders, als diejenige Lebhaftigkeit des Gefühls, wodurch das Gemüth eine besondere Empfänglichkeit erhält, von Gegenständen der Lust oder Unlust (besonders eines Kunstprodukts) gerührt zu werden. Im objektiven Sinne versteht man darunter diejenige Beschaffenheit eines Gegenstandes der Lust oder Unlust (besonders eines Kunstprodukts), vermög deren es im Stande ist, solche lebhafte Rührungen hervorzubringen, z. B. wenn man sagt, ein Gedicht sey empfindsam (ein empfindsamer Roman, ein empfindsames Drama rc.), oder es herrsche in ihm viel Sentimentalität. Hier wird also das Sentimentale als ein besonderer ästhetischer Charakter eines Kunstwerkes betrachtet. Der wahren Sentimentalität steht aber die falsche, oft nur affektirte Empfindsamkeit entgegen, die man am schicklichsten Empfindelei nennt. Ihr Grund und einziges Moment ist die Schwäche, während beim wahrhaft Sentimentalen das Bewußtseyn der innern Selbstkraft wirken muß. Sehr oft hat man das Sentimentale mit dem Empfindelnden verwechselt, besonders bei der Frage, ob das Sentimentale auch bei den Alten Statt finde. Bei dem kräftigen und gesunden Charakter der Alten darf es nicht befremden, das Schmelzende und Empfindelnde, was so viele neuere Kunstwerke entstellt, in den ihrigen nicht zu finden. Aber das echte Sentimentale fehlt, wenn es auch bei den Neuern häufiger vorkommt, bei den Alten keineswegs, und kann, vermög der Natur der Sache, nicht fehlen. Der Abschied Hektor's von der Andromache beim Homer hat einen unverkennbaren Anstrich von Sentimentalität, und in den Liebesscenen zwischen Aeneas und Dido beim Virgil, tritt das Sentimentale noch stärker hervor. Auch gibt es aus der

Zeitperiode, welche man als den Wendepunkt des Antiken und Modernen betrachtet, Produkte, welche fast ganz den neuern romantisch-sentimenalen Geist athmen, und doch auch wieder eine so alterthümliche Gestalt haben, daß hier von feindseligen Principien, wie man es nennt, gar nicht die Rede seyn kann, z. B. das Gedicht des Musäos: Hero und Leander. Wenn Schiller zuerst Sentimentalität und Naivität als Unterscheidungsmerkmale der neuen und alten Kunst angegeben hat; so nahm er jene Ausdrücke in einem ganz eigenen, kaum zu rechtfertigenden Sinne, indem er unter Naivität die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen, und unter Sentimentalität die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideale willkührlich versteht.

Beispiele des sentimentalen Tones finden sich vorzüglich in Sterne (York's empfindsame Reisen), Göthe (Werther's Leiden) Fr. Richter oder Jean Paul, in den Miller'schen Kloster-Romanen, in der Klopstock'schen Poesie, besonders in den Oden an Cidli und Fanny.

§. 38. Das Heftigrührende oder Pathetische ist jene Art von Schönheit, die aus der Darstellung einer heftigern Gemüthsbewegung oder eines Affekts entspringt, wobei sich die Willensfreiheit mit der Sinnlichkeit im Kampfe begriffen zeigt, doch so, daß jene den Sieg über letztere davon trägt. Die bloße Darstellung des Leidens als Leiden, ist niemals Zweck der Kunst; denn nie ist das Leiden selbst, sondern nur der geistige Widerstand gegen das Leiden pathetisch. Gegen das Objekt, das ihm Leiden bereitet, kann sich der Mensch oft mit seiner Muskelkraft vertheidigen; gegen das Leiden selbst hat er keine andere Waffen, als Vernunft-Ideen. Diese müssen also in der Darstellung versinnlicht, oder durch sie erweckt werden, wo Pathos Statt finden soll; denn bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt seyn. Fehlt es der pathetischen Darstellung an einem Ausdrucke der leidenden Natur; so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdrucke der moralischen Wirksamkeit; so kann sie, bei aller sinnlichen Kraft, nie pathetisch seyn, und wird unausbleiblich unser Gefühl empören. Aus aller Freiheit des Gemüths muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbstständige, oder ein der Selbstständigkeit fähiger Geist hervorscheinen. In der ästhetischen Darstellung des Pathos muß aber

die Phantasie auf die Kraft des Willens, die in Thätigkeit gesetzt worden ist, hingewiesen werden; denn nur die Betrachtung dieser Kraft kann Wohlgefallen erregen, weil die Phantasie dieses Wohlgefallen dadurch unterhält, daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sey, die Freiheit des Gemüths zu unterdrücken vermag. — Auch das Pathetische setzt, wiefern es dargestellt werden soll, jederzeit voraus, daß der Darstellende selbst (wiewohl nur in dem Grade, daß er seine Besonnenheit dabei behaupte) sich in einer stärkern Bewegung und höhern Stimmung des Gemüths befinde, weil er sonst durch seine Darstellung eine solche hervorzubringen nicht fähig ist. Er wird ohne diese Theilnahme am Darzustellenden das Pathos bloß affektiren, mithin durch Uebertreibung dasjenige zu ersetzen suchen, was ihm an wirklichem Gefühle abgeht. Seine Darstellung wird, statt pathetisch, bombastisch werden. Während uns das wahre Pathos innerlich erwärmt, bringt das falsche eine entgegengesetzte Wirkung hervor, es erkältet.

§. 39. Ist im Sentimentalen der Künstler selbst sein Objekt, so stellt er im Tragischen ein Leiden außer sich dar, und die erste und unerläßliche Forderung an den tragischen Künstler ist das Pathos. Tragisch ist dasjenige, was uns nicht nur die Beschränktheit der Sinnlichkeit, sondern auch ihre wirklichen Mängel und Leiden, zugleich aber auch die erhebende Kraft der Willensfreiheit durch Vernunft und Religion lebhaft fühlen läßt. — Wir sehen eine Maria Stuart von der arglistigen und herrschsüchtigen Elisabeth widerrechtlich in Gewahrsam gebracht, und endlich zum Tode verurtheilt; wir erkennen an jener die Fehltritte, die sie, von Sinnlichkeit befangen, früher schon als Regentinn sich zu Schulden kommen ließ; wir fühlen die Mängel der Sinnlichkeit, die ihr, der Verhafteten, sogar itzt noch ankleben, indem ihre gekränkte Eitelkeit, im Augenblicke der Entscheidung, sich den nachher so theuern Triumph der Rache an Elisabeth nicht versagen kann; wir fühlen ferner das Ungerechte und Unwürdige der Behandlung, die Last der Leiden, die sie, selbst eine Königinn, durch ihre Schwester duldet; wir erkennen endlich mit Schaudern die furchtbar waltende Nemesis, welche, frühere Vergehungen ahndend, über dem Haupte der Stuart schwebt; aber wir fühlen dagegen auch ihre innige Reue über das Vergangene, ihre rührende Versöhnung mit dem gekränkten Sittengesetz, die tröstende Ergebung in ihr Schicksal und das Erhebende jener ruhigen Fassung,

Uebrigens ist das Tragische schon vermög seines Wesens rührend. Der tragische Künstler hat also die Rührung gar nicht absichtlich zu bezwecken; sonst könnte er leicht in leere Empfindelei verfallen, die dem Tragischen den Charakter der Erhabenheit raubt, und so im Tragischen das Tragische vernichtet.

§. 40. Das Tragische, wie das Erhabene überhaupt, tritt oft auch in Verbindung mit dem Wunderbaren. Wunder und wunderbar heißt hier alles Unerwartete, dessen Möglichkeit man nicht begreift, weil es über die bekannten Naturkräfte hinausliegt, und daher auch nicht mit dem Maßstabe derselben kann gemessen werden; auch alles, was durch seine Neuheit von der gewöhnlichen Naturordnung abzuweichen scheint. Das Wunder braucht also keineswegs ein Wunder im strengen Sinne des Worts zu seyn, d. h. den Naturgesetzen zu widerstreiten, und durch übernatürliche Kräfte bewirkt zu seyn; sondern der bloße Schein des Widerstreits und der Uebernatürlichkeit, der aus der Abweichung vom Gewöhnlichen, uns seit langer Zeit Bekannten hervorgeht, ist hinreichend, einen Gegenstand für uns zum Wunder zu machen. Man könnte daher das ästhetisch-Wunderbare als dasjenige erklären, was durch den Schein des Wunders gefällt. Der Reitz des Wunderbaren liegt aber nicht bloß in dem Reitze der Neuheit überhaupt, sondern, wenn wir den Begriff strenger fassen, in dem Streben unsers Geistes, das Räthselhafte zu lösen, und in die verborgensten Tiefen der Natur zu schauen. Das Wunderbare scheint uns einen solchen Blick zu eröffnen. Daher lieben wir dasselbe, und die Kunst, ihrem innern Ursprunge nach, auf das Wunderbare deutend, bewegt sich gerne in dessen Gebiete. Das Seltsame verliert jedoch den Schein des Wunderbaren, sobald es uns gewöhnlich wird. Deßhalb ist das Wunderbare überhaupt, nur im Verhältniß zur menschlichen Kultur, Kenntniß und Einsicht möglich, und es nähert oder entfernt sich nach den Graden der Vollkommenheit, die der Mensch in Kenntniß und Einsichten erreichte. Das Wunderbare ist insbesondere mit dem Erhabenen verwandt, weil wir in diesem die Wirkung einer ungewöhnlichen Kraft erblicken, die in uns das Gefühl der eigenen freien Kraft erweckt, und uns über die irdische Natur erhebt. Indessen kann das Wunderbare auch in anmuthiger und reitzender Gestalt erscheinen, wie z. B. in dem Feenmährchen, in Wieland's Oberon u. s. w. In welcher Form es aber erscheine, so darf doch das ästhetisch-Wunder-

te nie ohne Bedeutung seyn, und auf ein kindisches Gaukelspiel
Phantasie hinwirken, wie es bei den gemeinen Ammenmähr-
n der Fall ist. Denn die sinnlichen Formen, unter welchen
Kunst, die Darstellerinn des Schönen, wirkt, sind nicht
ön ohne Belebung durch Ideen, deren Ausdruck sie enthalten
len. Und so soll also auch das leichteste Mährchen, als Er-
ugniß der Dichtkunst, einen poetischen Sinn enthalten. Wir
ben das Wunderbare selbst dann noch, wenn es furchtbar ist.
ur hängt hier viel von der größern oder geringern Ausbildung
Geistes ab. In der Form der Darstellung muß aber das Wun-
rbare nach der Analogie der bekannten Gesetze der physischen
d intelligibeln Welt erscheinen und versinnlicht werden, wenn
ich der Zusammenhang desselben mit dem Kreise der Erfahrung
ht aufgeklärt werden kann. Auch muß die Wunderwelt, in die
s der Künstler führt, sich im Allgemeinen gleich bleiben. So
auch das Wunderbare dem Wahrscheinlichen, nicht aber dem
ahren entgegengesetzt. Denn wahrscheinlich ist, was den Schein
s wirklich Geschehenden und mithin zugleich des Gewöhnlichen
t; aber die Wahrheit der Kunst erfordert nur innere Uebereins-
mmung des Dargestellten.

Für manche Kunstschöpfungen, besonders die höhern, ist
s Wunderbare von hoher Wichtigkeit; ja manche Kunstwerke
nnen dasselbe gar nicht füglich entbehren. So das eigentliche
os, welches als Sage aus jenen Zeiten der Vorwelt, worin
ch alles Poesie und Wunderglaube ist, dieses Wunderbare auch
seinem wesentlichen Charakter zählt. So ferner die heroische
agödie, in welcher griechische Dichter so gern auf das dunkle
alten einer übersinnlichen Macht, nämlich die des unvermeid-
en Schicksals, hinzeigen, eine Idee, die auch in neuerer
it zur reichhaltigen Quelle echtpoetischer Gestaltungen ward durch
bertragung derselben auf das christlich-Geheimnißvolle, auf
e im Verborgenen waltende Vorsicht, die alles Menschliche ord-
t, alles Unrecht und Uebermaß ahndet. So endlich die neuere,
n Wunderbaren so sehr befreundete romantische Poesie;
Oper, die in der Wunderwelt sich auf heimatlichen Boden
findet; das Mährchen, die Romanze und Ballade, die
orläufer und Stellvertreter des Epos bei Völkern, welche noch
in eigentliches Heldengedicht besitzen, die Legende rc. Wie
ef wirkt z. B. in Shakespeare's Makbeth die Erscheinung

von Banquo's Geist, die klar genug die Stelle der grieschen Nemesis vertritt! Wie sehr erheben und begeistern die wuderbaren Erscheinungen und Divinationen der Jungfrau v Orleans, die uns die nähere Verwandtschaft dieses kindlich = r nen, frommen Gemüths mit dem Himmel zu fühlen geben. V züglich gelunzen aber ist in dieser Hinsicht der Schluß dieses D ma's. — Klar und lebendig tritt uns auch in Göthe's Egmo das grauenvoll = Tragische entgegen. So sind ferner die Geis auftritte, so wie das Wunderbare überhaupt, von ungemei Wirkung in Ossian's Gesängen, in Bürger's, v. Göth und Schiller's Balladen, Romanzen und poetischen Erzähl gen (z. B. Lenore — der wilde Jäger — die Braut von Kori — Erlkönig — die Kraniche des Ibykus — der Gang nach d Eisenhammer ɾc.), in Tiek's Mährchen, in mehrern Legen Herder's, de la Motte Fouquée's ɾc. — in v. Göthe Klinger's und Klingemann's Faust, in Klinger's (affar ɾc. Mit welchen zarten Umrissen hat Matthison d Wunderbare in der Elfenköniginn und den Gnomen gezeichn Und weht nicht selbst in dem romantischen Epos eines Ariost Wieland, Schulze der Zauber des Wunderbaren, wenn gleich hier mitunter zu bloßer lebhafterer Beschäftigung der Phtasie benützt wird? — Ist aber der Wirkungskreis des Wunderb ren am größten und unbeschränktesten in der Poesie, weil durch den ausgesprochenen Gedanken das Unbegreifliche und U gewöhnliche am leichtesten vor die Phantasie führen, und du Schilderung übermenschlicher Thaten und Wesen andeuten u darstellen läßt; so sind die bildenden Künste, welche i Werke für das Auge fixiren, und die Formen der Natur nach den, weniger dazu geeignet; am meisten jedoch unter ihnen Malerei. Aber um so wirksamer ist das Wunderbare in der M sik. Wie meisterhaft verarbeiteten die Elemente desselben Gluck in seinem Orest, in seiner Iphigenia, ein Mozart Don Juan und in der Zauberflöte? Fühlt sich hier das Gem nicht bald in seinen innersten Tiefen mit Furcht und Grauen du bebt, bald erhoben über alles Sinnliche, zum heiligen Fried seiner bessern Welt hinangeführt!

Uebrigens stellt sich das Wunderbare, welches mit dem Volk glauben verwandt ist, bei den verschiedenen Völkern und zu ve schiedenen Zeiten der Kunst unter verschiedenem Charakter dar. Da

Rythische der Griechenwelt hat einen heitern Charakter, und er-
heint als fröhliches, sinnreiches Bilderspiel der Phantasie; das
Mystische in der romantischen und neuern Zeit überhaupt hat ei-
n ernsteren Charakter, und ist oft aus dem trüben, gestaltlo-
n Reiche der Ahnungen von der Unterwelt geschöpft.

§. 41. Ueberwog beim Erhabenen die Idee, so fällt beim
eitzenden (das Wort generisch genommen, worin Anmuth,
razie und Holdseligkeit eingeschlossen ist) das Uebergewicht auf
Seite der Form. Unstreitig kommt hier äußerst viel auf vollendete
form an; doch bleibt immer noch der Geist einer wohlgefälligen
rten Bedeutsamkeit, der uns aus dieser Form anspricht, Haupt-
che. An der mediceischen Venus ist es nicht allein die
llendete äußere Form, was ihr den Zauber verleiht, sondern
gleich jene keusche Zucht und Scham, in deren Gefühl die
eerentsteigende Göttinn ihre Blöße mit den Händen zu decken
cht. Das Charakteristische des Reitzenden, gleichsam des weiblich-
Schönen überhaupt ist, daß es die Gemüthskräfte in ein leich-
s, harmonisches Spiel setzt, und das Gefühl, das es erzeugt,
n es nämlich für sich allein waltet, ist das rein angenehme
Gefühl der Heiterkeit und des Frohsinns. Anmuth und Lieb-
lichkeit sind von Grazie und Holdseligkeit dadurch
unterschieden, daß jene auch von leblosen und thierischen Wesen,
diese bloß von Menschen und höhern Wesen gebraucht werden kön-
nen; jene ein durch die Auffassung der Form erregtes angeneh-
mes Lebensgefühl, diese ein höheres, mit der Sittlichkeit nahe
verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in den Werken der Kunst
eine in Worten nicht bestimmt darzustellende Beweglichkeit in der
Anordnung und Manier, diese die Art und Weise des Ausdrucks
selbst betreffen. Anmuth hat also auch die leblose Natur, sie ist
der herrschende Charakter in der Blumenwelt. Die Anmuth ist
aber keine zufällige Schönheit oder bloße Verschönerung, sondern
unzertrennlich von dem Seyn des Gegenstandes, an welchem sie
erscheint. Jedes Wesen, an welchem die konventionelle Sitte
nicht gemodelt hat, muß in allen seinen Bewegungen sich selbst
aussprechen. Die Bewegung muß eine Bedeutung haben, aber
diese Bedeutung soll weniger den historischen Moment, als den
Charakter des Bewegten bezeichnen. Da die Anmuth gleichsam in
einem magischen Zauber um die Form schwebt, indem sie das Zu-
fällige in der dargestellten Erscheinung belebt und höher bewegt;

so kann sie in der Behandlung der Farben, in dem Vortrage der Töne in der Musik, in der Beleuchtung eines Gemäldes, in dem idealisirten Ausdrucke der unbefangnen Kindlichkeit in einer plastischen Form rc. gefunden werden. Die Anmuth trägt mehr, als die Lieblichkeit das Gepräge der Lebhaftigkeit; die Lieblichkeit aber behauptet beinahe ausschließend den Charakter des Sanften und Milden. Alle Grazie flößt dem für das Schöne offenen Gemüthe, wo nicht eigentliche Liebe, doch eine ihm ähnliche Zuneigung ein. Daher trug die griechische Göttinn der Liebe vorzugsweise den Gürtel der Grazien; darum führt Grazie, wenn sie im weiblichen Geschlechte erscheint, im Deutschen insbesondere den Namen Liebreitz. Aber bei weitem nicht alles Liebenswürdige und Liebliche ist Grazie im ästhetischen Sinne. Schönheit wird zur Grazie, wenn sich, wie Herr Bouterweck sagt, der zarteste Reitz einer gefälligen Bedeutsamkeit eines lebendigen ästhetischen Ausdrucks in den Reitz der gefälligsten Form verliert. Das Eigenthümliche in der Grazie kann durchaus nur gefühlt werden. Der Grieche verwechselte wahre Grazie (seine Charis) durchaus nicht mit Schönheit überhaupt, und daß unter Grazie etwas Höheres als bloße Eleganz verstanden seyn soll, bedarf keiner Erinnerung. Das Zarte der Eleganz kann ihr eine gewisse Aehnlichkeit mit der Grazie geben; aber wer wird z. B. in dem elegantesten Gebäude Grazie finden? Die Schönheit der Form verträgt sich besonders im großen Styl auch wohl mit einer gewissen Härte und Strenge, die, wenn gleich an sich verwerflich, doch das schöne Ebenmaß nicht immer stört. Auch dieses zeigen mehrere Werke der schönen Baukunst und mehrere in ihrer Art bewunderungswürdige Gemälde, z. B. vom großen Michel-Angelo. Aber die Grazie flieht vor aller Härte und Strenge. Ihr Ausdruck hat immer etwas Mildes. Selbst die spottende, die zürnende Grazie heilt die Wunden, die sie schlägt. Ihr kann derjenige doch nicht zürnen, den ihr Stachel trifft. Im Ganzen neigt sich die Grazie, auch wo sie in Heftigkeit übergeht, immer zu dem Sanften und Schonenden. Daher gibt sie auch dem Gefälligen in den Sitten den zartesten Reitz des geselligen Lebens. Der ernste Plato gab ganz recht dem herben Xenokrates den Rath, den Grazien zu opfern. Aber nicht der Reitz des ästhethischen Ausdrucks allein ist griechische Charis, und sollte er auch der lieblichste und anmuthigste Reitz in seiner Art seyn; es muß die höhere Be-

rzugsweise das Lebendigschöne nennen.) Nur darf
jene Bewegung nicht so sehr physisch denken, als ob Gra=
aus und überall an Ortsveränderung gebunden wäre, wie
bei der Orchestik, ihrer Natur nach, allerdings der Fall ist.
nem ruhenden Gegenstande kann Grazie eigen seyn, in
er eines Theils von der Leichtigkeit der Bewegung zeugt,
hn der schaffende Genius gestaltete, andern Theils gewisse
Züge, Mienen, Stellung, Haltung rc. (wie in den pla=
Künsten) auf vorhergegangene innere Bewegung hin=
wovon irgend ein bedeutsamer Moment für die Anschau=
esselt erscheint. Wo aber immer der Ausdruck verschwindet,
t keine Grazie eine Heimat.

ie griechische Grazie zeichnet sich besonders durch ei=
e Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Sittlichen aus.
as Christenthum erhielt die sittliche Grazie ein Ueber=
in der schöpferischen Phantasie der italienischen Maler,
ie religiöse Gegenstände berührten. Neigt sich aber auch
hische Charis zum Sinnlichen hin; ward in der plastischen
ur Zeit des Styls der Grazie besonders die Idee von der
und den Liebesgöttern ausgeführt; so scheint bei ihr doch
noch ein sittlicher Sinn hindurch, wie dieß der Fall ist
vollendetsten Muster derselben, der medeceischen Venus.
Wo aber Unschuld, Reinheit, Adel der Seele zugleich mit
ieden einer höhern Welt vereint erscheint, und die Form
h nur ein leichter, zarter Schleier ist, der keinen ihrer
thüllt, da entsteht Holdseligkeit, das Höchste der sitt=

§. 42. Grazie überhaupt verträgt sich sehr gut mit d
Würde, aber auch mit dem kühnsten Muthwillen und dem üppi
sten Scherz, wie dieß die platonische Grazie, die ein
Aristophanes und Anakreon bezeugen. Ein Muster der el
gischen Grazie unter den Ueberresten der plastischen Kunst d
Griechen ist die Gruppe der Niobe. Unter den romantisch
Dichtern möchte wohl Petrarcha den ersten Preis der Lie
verdienen. Auch bei Tasso nimmt fast alles den Charakter d
Grazie an. Priester und Liebling der Grazie, vornehmlich d
scherzenden, ist unter uns Deutschen Wieland. Meister in d
höhern Grazie bleibt Göthe. Unter den Engländern ist Gra
eben nicht häufig zu treffen. Doch hat Shakespeare eini
Stücke, worin sie herrschend ist, z. B. im Sommernachtstraum
in Romeo und Julie, im Sturm (im Charakter der Mirand
Unter den Franzosen findet sich Grazie im Lafontaine, Gr
set und besonders in Florian's Gedichten. In der Maler
war bei den Alten Apelles Priester der Grazien; unter d
Neuern zeichnen sich die Italiener, und unter diesen Raphae
Correggio, Guido Reni, Albano u. a. durch Gra
aus. In der Plastik war bei den Griechen Praxiteles d
allgemein gefeierte Meister im Styl der Grazie. In der Mus
ist das sogenannte Grazioso der Darstellung der Grazie re
eigentlich gewidmet. Mozart trägt als ihr Lieblingspriester au
hier den Preis davon. In der Mimik und Orchestik
Grazie zur Darstellung des Schönen unentbehrlich.

§. 43. Verwechslung der Grazie mit der Schönheit üb
haupt hat unter andern Mißverständnissen auch eine unricht
Schätzung der Kunstwerke veranlaßt, denen vorzüglich die Gra
fehlt, wie den sonst trefflichen Gemälden der niederländisch
Schule. Auch dem gewaltigen Michel-Angelo war die Gra
wenigstens Nebensache. Aber so unrichtig man Kunstwerke schä
wenn man die Grazie zum einzigen Merkmale der ästhetisch
Vollkommenheit erhebt, so wenig kann der Geschmack, der d
Grazie verkennt, der gute heißen.

§. 44. Der Ausdruck der Grazie ist schwierig; ihn verm
kein Studium zu erkünsteln, kein Fleiß des Künstlers herbeiz
führen. Es ist, sagt Herr Aloys Schreiber, ein geheimniß
ler magischer Gürtel, worin die Charitinnen den süßesten
reitz verbargen. Nur im Anklang des zartesten Gefühls, nu

harmlosen Spielen der unter den Blumen des Lebens er-
chten Phantasie offenbart sich dieser Zauber, der das ganze
müth gefangen nimmt.

§. 45. Auch darf man nicht verlangen, daß in den Werken
oßer Künstler die Grazie überall hervorsteche und herrsche.
o Alles Grazie seyn soll, wird der Ausdruck weichlich und
eibisch, und aus der Ueberladung mit sinnlich-reitzenden Zü-
n, die aber allzusehr vereinzelt, d. h. mehr nebenein-
nder gestellt, als organisch-verbunden sind, und da-
er bei aller ihrer Menge kein lebendiges Ganzes gestalten, ent-
eht das Ueppige. Solch' ein überladenes Gemälde ist es z.
B., wenn Ariost im rasenden Roland 7. Gsg. die Reitze
Alcinen's schildert.

§. 46. Neben der natürlichen gibt es auch eine künstliche
Grazie; aber sie verräth sich leicht durch ein sichtbares Bestre-
ben, oder durch den Mangel an Keuschheit und Lauterkeit des
Sinnes. Von jenem Bestreben ist Guido Reni nicht immer
frei. Die Stellungen seiner Cleopatra und Dejanira,
die zierliche Art, womit die Madonna in der sonst schön gedach-
ten Flucht nach Aegypten den Schleier hält, verrathen nur
zu sehr die Absicht und die Vorbilder des Künstlers. Die künstli-
che Grazie ist durchaus ein Kind der Frivolität, und darum be-
sonders bei den Franzosen einheimisch. Sie will das Gemeine hei-
ligen, und es dadurch dem Scherze, in dessen Gebiet es gehört,
wieder entziehen. Dadurch verunglückte Dorat, Barthe u. a.
— Wieland, dessen Neigung im Mannesalter ihn dem
Genuße so sehr entfremdete, entging der gefährlichen Klippe, in-
dem er seine Gegenstände meist in das Komische hinüber spielte,
oder sich wenigstens fast immer an der Gränze desselben hielt.

§. 47. Die Grazie wird zur bloßen Zierlichkeit durch
eine genaue, sorgsame Anordnung der kleinen Elemente eines
Ganzen, vorzüglich aber durch die Zugabe anderer wesentlicher
Theile, bloß der Abwechslung und des Schmuckes willen. Hier
blickt also immer das Bestreben der Verschönerung hindurch, und
das Zierliche ist daher nicht sowohl ein Werk der Genialität, als
vielmehr der technischen Gewandtheit. Die Kunstperioden, worin
der Geschmack am Zierlichen vorherrscht, deuteten schon jedesmal
den nahen Verfall der Kunst an, oder die innere Unfähigkeit ei-
nes Volkes, Eigenthümliches und Höheres hervorzubringen.

§. 48. Das Zierliche artet vollends in das Gezierte (Affektirte, Erkünstelte, Grimasse) aus, wo es auch das Unbedeutende mit dankloser Mühe hervorhebt, das Gemeine oder gar das Niedrige durch äußern Glanz, durch werthlosen Zierath zu weihen sucht. Das Gezierte verräth sich in den bildenden und mimischen Künsten durch das Gezwungene in Stellung, Haltung und Tragung des Körpers, in der Tonkunst durch gewisse melodische und harmonische Künsteleien, das Ausbeugen in fremde Tonarten ohne weitere Ursache und Absicht, als um zu frappiren, im Gesange durch das oft übel angebrachte Verzieren einer Stelle, die bloß getragen seyn will, mit hundert kleinen Nötchen, mit Trillern, Mordenten, Rouladen u. s. w. Auf Lebrün mußte ein Boucher, ein Vanloo folgen und auf Pope und Bernard überall nur leere Versificateurs. Denselben Gang hat die Kirchenmusik und die Baukunst genommen. Doch kann zum Glück eine solche Entartung des Geschmacks nie von langer Dauer seyn; aber überall trifft sie mit einer allgemeinen Erschlaffung der Sitten zusammen.

§. 49. Auch die Erscheinung des Niedlichen fällt nicht leicht in die frühern, und Neigung dafür nie in die Blütenzeiten der Kunst, sondern vielmehr in die Perioden des Sitten- und Kunstverfalls. Das Niedliche ist nämlich das Schöne im Kleinen, und zwar eigentlich das Anmuthigschöne, da das Große und Erhabene durch Verkleinerung nur verlieren müßte. Man könnte das Niedliche auch das Kindlichschöne nennen, weil besonders Kinder den Charakter des Niedlichen haben und lieben. Es fordert eine besondere Zartheit und Feinheit der Theile, so wie Nettigkeit der ganzen Komposition. Horazen's totum teres atque rotundum gibt die passendste Erklärung hievon. Beispiele des Niedlichen sind: das Vergißmeinnicht, der Kolibri, ein Miniaturgemälde. Große Gegenstände heißen niemals niedlich, obwohl einzelne Theile so genannt werden, wenn sie sich durch ihre Kleinheit auszeichnen, und dabei doch wohlgestaltet sind, z. B. die Hände und Füße einer erwachsenen Person. Die höhere Schönheit fordert höhere Formen, und ein Künstler des Niedlichen (gleichsam ein Miniaturkünstler) wird schwerlich ein großer Künstler werden, weil er sich immer nur mit Darstellung der Schönheit im Kleinen beschäftigt, und daher seiner Phantasie nicht erlaubt, sich in größern Gegenständen einen freiern Spielraum zu schaffen. Be-

dem Wohlgefallen, was wir am Niedlichen finden, vergleichen wir in Gedanken dasselbe mit ähnlichen, aber größern Gegenständen, und freuen uns, daß ungeachtet der Kleinheit des Gegenstandes dennoch keine Verbildung desselben, sondern vielmehr eine zweckmäßige Form des Ganzen statt findet. Demnach ist die Nachahmung des Großen im Kleinen überhaupt keineswegs der Grund unsers Wohlgefallens am Niedlichen. Denn beim gänzlichen Mangel an Schönheit finden wir am Kleinen, als Nachahmung des Großen, eben kein besonderes Wohlgefallen, wenigstens kein ästhetisches. Wir bewundern allenfalls die Geschicklichkeit und den Fleiß eines Mannes, der auf die Oberfläche eines Kirschkerns das Vater Unser geschrieben hat; aber von Schönheit und ästhetischem Wohlgefallen ist dabei nicht die Rede.

§. 50. Wenn übrigens etwas Scherzhaftes zugleich als niedlich erscheint, nennt man es auch tändelnd, z. B. eine kleine scherzhafte Musik, ein Gedicht oder ein Tanz von demselben Charakter. Solche Kunstwerke sind gleichsam ein Tand, der dennoch gefällt; wir tändeln damit wie mit Kindern und jungen Mädchen, die gewöhnlich auch scherzhaft und niedlich zugleich sind.

§. 51. Das Niedliche ist also im Grunde die unterste Stufe aller Kunstdarstellung. Indeß hat es doch öfter seinen Werth, wenn es nicht allein herrscht, und nicht ins Gemeine und Unwürdige übergeht, oder ins Kindische und Läppische verfällt, vor welchen Fehlern sich der Künstler, der in der Sphäre des Niedlichen arbeitet, am meisten zu hüten hat. Niedlich ist z. B. Anakreon in der Ode, worin er der Spiegel seines Mädchens zu seyn wünscht, um von ihr immer angesehen zu werden; nur wird der Schluß störend durch den Wunsch des Dichters, die Sandale seiner Geliebten zu seyn, damit ihr Fuß ihn trete. Das niedliche Gedichtchen voll ähnlicher Wünsche von Jakobi übertifft das Anakreontische an Zartheit und Anmuth. Catull's Nänie kann als Muster des Niedlichen gelten. Unter den neuern Lateinern ist hier vorzüglich Joannes Secundus zu nennen in seinen Basiis. — In der Plastik hat vornehmlich Fiamingo (oder Franz von Quesnoi) sehr niedliche Kindergruppen geliefert. Aus dem Gebiete der Tonkunst gehören manche kleinere Mozart'sche Lieder in die Klasse des Niedlichschönen, wie z. B. das Mädchen und der Vogel, einige Nummern in der Zauberflöte rc.

§. 52. In der Kunst, deren Princip die Schönheit ist, soll

§. 48. Das Zierliche artet vollends in das Gezierte (Affektirte, Erkünstelte, Grimasse) aus, wo es auch das Unbedeutende mit dankloser Mühe hervorhebt, das Gemeine oder gar das Niedrige durch äußern Glanz, durch werthlosen Zierath zu weihen sucht. Das Gezierte verräth sich in den bildenden und mimischen Künsten durch das Gezwungene in Stellung, Haltung und Tragung des Körpers, in der Tonkunst durch gewisse melodische und harmonische Künsteleien, das Ausbeugen in fremde Tonarten ohne weitere Ursache und Absicht, als um zu frappiren, im Gesange durch das oft übel angebrachte Verzieren einer Stelle, die bloß getragen seyn will, mit hundert kleinen Nötchen, mit Trillern, Mordenten, Rouladen u. s. w. Auf Lebrün mußte ein Boucher, ein Vanloo folgen und auf Pope und Bernard überall nur leere Versificateurs. Denselben Gang hat die Kirchenmusik und die Baukunst genommen. Doch kann zum Glück eine solche Entartung des Geschmacks nie von langer Dauer seyn; aber überall trifft sie mit einer allgemeinen Erschlaffung der Sitten zusammen.

§. 49. Auch die Erscheinung des Niedlichen fällt nicht leicht in die frühern, und Neigung dafür nie in die Blütenzeiten der Kunst, sondern vielmehr in die Perioden des Sitten- und Kunstverfalls. Das Niedliche ist nämlich das Schöne im Kleinen, und zwar eigentlich das Anmuthigschöne, da das Große und Erhabene durch Verkleinerung nur verlieren müßte. Man könnte das Niedliche auch das Kindlichschöne nennen, weil besonders Kinder den Charakter des Niedlichen haben und lieben. Es fordert eine besondere Zartheit und Feinheit der Theile, so wie Nettigkeit der ganzen Komposition. Horazen's totum teres atque rotundum gibt die passendste Erklärung hievon. Beispiele des Niedlichen sind: das Vergißmeinnicht, der Kolibri, ein Miniaturgemälde. Große Gegenstände heißen niemals niedlich, obwohl einzelne Theile so genannt werden, wenn sie sich durch ihre Kleinheit auszeichnen, und dabei doch wohlgestaltet sind, z. B. die Hände und Füße einer erwachsenen Person. Die höhere Schönheit fordert höhere Formen, und ein Künstler des Niedlichen (gleichsam ein Miniaturkünstler) wird schwerlich ein großer Künstler werden, weil er sich immer nur mit Darstellung der Schönheit im Kleinen beschäftigt, und daher seiner Phantasie nicht erlaubt, sich in größern Gegenständen einen freiern Spielraum zu schaffen. Bei

m Wohlgefallen, was wir am Niedlichen finden, vergleichen r in Gedanken dasselbe mit ähnlichen, aber größern Gegenstän- n, und freuen uns, daß ungeachtet der Kleinheit des Gegenstan- s dennoch keine Verbildung desselben, sondern vielmehr eine eckmäßige Form des Ganzen statt findet. Demnach ist die Nach- mung des Großen im Kleinen überhaupt keineswegs der Grund sers Wohlgefallens am Niedlichen. Denn beim gänzlichen Man- l an Schönheit finden wir am Kleinen, als Nachahmung des roßen, eben kein besonderes Wohlgefallen, wenigstens kein ästheti- es. Wir bewundern allenfalls die Geschicklichkeit und den Fleiß es Mannes, der auf die Oberfläche eines Kirschkerns das Vater ser geschrieben hat; aber von Schönheit und ästhetischem Wohl- fallen ist dabei nicht die Rede.

§. 50. Wenn übrigens etwas Scherzhaftes zugleich als nied-) erscheint, nennt man es auch tändelnd, z. B. eine kleine erzhafte Musik, ein Gedicht oder ein Tanz von demselben Cha- kter. Solche Kunstwerke sind gleichsam ein Tand, der dennoch fällt; wir tändeln damit wie mit Kindern und jungen Mädchen, gewöhnlich auch scherzhaft und niedlich zugleich sind.

§. 51. Das Niedliche ist also im Grunde die unterste Stufe ler Kunstdarstellung. Indeß hat es doch öfter seinen Werth, nn es nicht allein herrscht, und nicht ins Gemeine und Un- ürdige übergeht, oder ins Kindische und Läppische ver- lt, vor welchen Fehlern sich der Künstler, der in der Sphäre s Niedlichen arbeitet, am meisten zu hüten hat. Niedlich ist B. Anakreon in der Ode, worin er der Spiegel seines Mäd- ens zu seyn wünscht, um von ihr immer angesehen zu werden; r wird der Schluß störend durch den Wunsch des Dichters, die andale seiner Geliebten zu seyn, damit ihr Fuß ihn trete. Das edliche Gedichtchen voll ähnlicher Wünsche von Jakobi übertifft s Anakreontische an Zartheit und Anmuth. Catull's Nänie nn als Muster des Niedlichen gelten. Unter den neuern Latei- rn ist hier vorzüglich Joannes Secundus zu nennen in inen Basiis. — In der Plastik hat vornehmlich Fiamingo der Franz von Quesnoi) sehr niedliche Kindergruppen geliefert. us dem Gebiete der Tonkunst gehören manche kleinere Mo- art'sche Lieder in die Klasse des Niedlichschönen, wie z. B. das Mädchen und der Vogel, einige Nummern in der Zauberflöte rc.

§. 52. In der Kunst, deren Princip die Schönheit ist, soll

die Anmuth durch Kraft gestärkt, das Erhabene durch Anmuth gesänftigt seyn, und so suchen beide, das männliche und weibliche Schöne, gleich wie die beiden Geschlechter der Menschen zur gegenseitigen Ergänzung und vollkommnen Vereinigung in der Menschheit liebend hinstreben, sich in den höchsten Werken der Kunst in einer Schönheit, gleichsam dem Indifferenzpunkte zu vereinigen.

§. 53. Zwischen dem Rührenden und Lächerlichen steht das Naive mitten inne, das aus dem Kontraste hervorgeht, den das Natürliche oft mit dem Konventionellen (dem bloß durch Uebereinkunft Geltenden) bildet.

Das Naive ist die kunstlose Aeußerung eines kindlich- oder jungfräulich reinen Gemüths, das aus einer natürlichen, bewußtlos-richtigen Ansicht der menschlichen Verhältnisse offenherzige Urtheile darüber mittheilt, die mit Konvenienz und Weltton streiten, aber nicht nur ohne die Absicht, dadurch zu kränken, sondern ohne sogar den Kontrast dieser Urtheile mit dem Konventionellen, d. h. mit dem Naturwidrigen auch nur zu ahnen. Die Natur wird aber hier in der Idee ihrer vollen Reinheit und Unschuld aufgefaßt, und man hat eben so sehr unrecht, die Rohheit mit dem Namen der Natur zu belegen, als die Verfeinerung; sonst wären die Bettler in Gay's bekannter Oper, die Schiller'schen Räuber, und die Ritter und Edelfräulein von Spieß und Cramer eben so gut Beispiele des Naiven, als Fontenelle's und Rost's Schäfer, und Gregourt und Parny möchten sich neben Homer, Sophokles und Theokrit stellen. Eine naturgemäße Entwicklung aller unserer Anlagen und Kräfte zu dem höchsten Ideale unsers Daseyns, ohne durch die sittlichen Verirrungen, oder durch den Zwang der bürgerlichen Verhältnisse an der Realisirung dieses Ideals gehindert zu werden, bleibt gedenkbar. Deßhalb blicken wir auch mit einem Gefühl der Rührung aus dem Drängnisse der bürgerlichen Konvenienz zu jener Unschuld der Kindheit hin, wo noch keine Verirrung von jenem idealischen Ziele möglich war, und wo eine gränzenlose Ferne sich vor dem Kinde ausbreitet, während die beschränkten und beengenden Verhältnisse des Mannes ihn gewöhnlich auf immer an dem freien Auffluge seiner Kräfte hindern, der in seiner Kindheit angedeutet war. Mag also immerhin der künstlich gebildete Mann, der dem Naiven an Verstand und Welterfahrung überlegen ist, wie ein Mann dem Kinde, über die Aeußerungen der Naivität, zumal wenn sie als Abweichungen von der Verstandes-

regel, bei Personen hervortreten, bei denen er eine Kenntniß und Beobachtung derselben voraussetzen zu müssen geglaubt hätte, lächeln; so erfüllt von der andern Seite diese Aeußerung des Naiven mit rührender Wehmuth. Denn der Naive steht hoch an Gesinnung und Gefühl über dem künstlich Gebildeten. Des erstern Stimme tönt dem letztern wie ferner Nachhall verschwundener Kinderjahre. Die Unbefangenheit eines unschuldigen, arglosen und reinen Herzens öffnet uns einen Blick in das verlorne Paradies, und der Abstich dessen mit unserer Beschaffenheit und Lage, die uns mit Zurückhaltung, Verstellung, Falschheit, Verschlagenheit, Arglist und Lüge in gefährlichen Kampf gestellt haben, ist die Quelle jener Rührung. So triumphirt denn in der naiven Gesinnung und Handlung die schlichte Natur über die Weltklugheit und Abgeschliffenheit der Konvenienz, und ohne Rohheit und Entartung von der wahrhaft menschlichen Entwicklung und Kultivirung entschlägt sich das Naive mit völliger Unbefangenheit, und als ob es so seyn müßte und nicht anders seyn könnte, aller gesuchten und erkünstelten Verhältnisse, die man ihm nahe legen oder sogar aufdringen will. Beispiele des Naiven sind: Virgil. Ecl. III.

Malo me Galathea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices et se cupit ante videri. —

Johann, der muntere Seifensieder bei Hagedorn — der Fabeldichter Lafontaine, als er seinem Freunde d' Hervart begegnet — Paul Werner in Lessing's Minna von Barnhelm, wo er seinen verabschiedeten Major bereden will, Geld von ihm anzunehmen; — der betrübte Wittwer von Gellert — Gellert's Fieckchen — die Inschrift auf die in Erz gegossene Kuh des Myron:

Du Hirte, warum eilest du
So weit zurück nach mir! ꝛc.

Das Naive kann aber nur erkannt werden in einer spätern Zeit. Für die Zeitgenossen Homer's gab es keine Naivität. Aber damit es in späterer Zeit erkannt werde, müssen sich, bei dem Abfalle der Menschheit von der Natur, auch Naturkinder erhalten haben, welche ihre Gefühle und die sie bewegenden Ideen unbefangen aussprechen, unbekümmert, ob die herrschende Sitte und Konvenienz der Welt damit einverstanden sey, oder nicht, ja, die, abweichend von ihr, die Regungen ihres Gemüths und ihrer Seele offen und kunstlos darlegen.

§. 54. Man unterscheidet eine zweifache Art des Naiven,

Ursachen ähnliche Wirkungen erwarten. Weicht nun irgend etwas von diesem Gesetze ab, so wird die Abweichung unter den gehörigen, sogleich näher zu bestimmenden Umständen lächerlich. Daß z. B. ein schwaches Kind fällt, das ist Analogie; daher lacht Niemand darüber. Wenn aber ein erwachsener starker Mensch fällt, so ist das wider die Analogie, und wird folglich lächerlich.

Das Ungereimte kann aber von verschiedener Art seyn, theils so offenbar, daß es sogleich in die Augen springt, wie z. B. wenn der furchtsame Sancho den Helden spielt, theils auf gewisse Weise versteckt, wie z. B. bei der Frage, wie der mit Gewalt aus der Flasche hervorsprudelnde Champagner in dieselbe hineingekommen sey. Das Lächerliche fällt aber aus einem nachher anzuführenden Grunde weg, wenn ein langes und angestrengtes Nachdenken dazu erfordert wird. Das Ungereimte kann ferner theils wirklich, theils nur scheinbar seyn. Das erste ist der Fall beim Widersinnigen, das zweite beim Paradoxen. Daraus wird zugleich ersichtlich, warum der eine etwas lächerlich finden kann, was der andere gar nicht so findet. Denn mancher sieht da Ungereimtheit, wo keine ist, oder sieht sie nicht, wo sie ist. Daher ist das objektiv-Lächerliche nicht immer auch subjektiv-lächerlich. Auch kann zuweilen etwas in der einen Beziehung ungereimt seyn, was es in der andern nicht ist. Die Ungereimtheit selbst kann übrigens liegen in dem Gegensatze der Gründe und Folgen. „Warum hast du einen Strumpf verkehrt angezogen, fragte ein Freund den Fabeldichter Lafontaine. — „Weil er auf der andern Seite ein Loch hat.“ Oder sie liegt in dem Gegensatze unreimlicher Größen, die man zu einem Gegenstande vereinigt denkt, oder der Größe der Theile zu einander und zu dem Ganzen, z. B. Sancho Pansa erzählt, er sey auf dem bezauberten hölzernen Pferde zu einer solchen Höhe gestiegen, daß er die himmelblauen Ziegen habe weiden sehen, und daß ihm die Erde nicht größer, als ein Pfefferkorn, und die Menschen darauf nicht größer als Haselnüsse geschienen. Oder im Gegensatze der Größe und der Beschaffenheit, z. B. ein großer Riese, den man mit einem Finger umstoßen könnte. Ferner in der Verknüpfung nicht zusammengehöriger Dinge, z. B. wenn eine Dame an einem Fuße einen rothen, und an dem andern einen grünen Schuh, oder ein gelbes Kleid mit einem schwarzen und weißen Aermel trüge. In einem verkehrten Gebrauch der Dinge, z. B. wenn ein Affe des Herrn Perrücke aufsetzt — oder

Menschen. Im Begriffe des Tadels liegt aber auch zugleich, daß wir seinem Willen etwas Schuld geben, und das Lächerliche als abhängig von seiner Freiheit betrachten. Anders verhält es sich, wenn wir das Wort komisch gebrauchen. Wir bezeichnen hiemit zwar auch die Eigenschaft eines Gegenstandes nach der Wirkung; aber wir tadeln damit nicht, sondern wir deuten damit vielmehr an, daß uns derselbe Vergnügen gewähre. Beim Komischen drücken wir ein ästhetisches, beim Lächerlichen ein moralisches Urtheil (im weitern Sinne) aus. Beim Komischen empfangen wir einen Totaleindruck mit einer Beziehung auf etwas Entfernteres, mag sie auch noch so dunkel seyn.

§. 57. Lächerlich überhaupt heißt alles, dessen Wahrnehmung zum Lachen oder wenigstens zum Lächeln reitzt. Das Lachen im Allgemeinen ist eine physisch kitzelnde Erschütterung, wobei entweder die Gesichtsmuskeln (beim Lächeln), oder auch die Brust und der Unterleib (beim vollen Lachen) thätig sind. Es ist die Wirkung sowohl physischer Reitze (des Kitzelns), als auch Wirkung von Vorstellungen und Gefühlen, die durch einen eigenthümlichen Reitz die Nerven in eine zitternde Bewegung setzen, deren man beim Lachen inne wird. Diese Vorstellungen und Gefühle sind darum nicht immer rein angenehm; denn es gibt ein schmerzliches, ein verdrießliches Lachen, so wie ein freudiges. Nicht alles jedoch, was Lachen erregt, ist deßhalb schon lächerlich; sonst müßten, wie Bouterweck sehr richtig bemerkt, auch die kitzelnden Fingerspitzen lächerlich heißen, oder der Unglückliche, den ein Kannibale hohnlächelnd zu Tode martert. Wir betrachten hier das Lächerliche bloß als Grundlage des Komischen, als Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens.

§. 58. Lächerlich insbesondere ist jede unerwartete, plötzlich auffallende, anschauliche Ungereimtheit vernünftiger oder doch ihnen ähnlicher Wesen in Dingen, die keine große Wichtigkeit haben. Das generische Merkmal des Lächerlichen ist also Ungereimtheit. Ungereimtheit überhaupt ist eine deutlich in die Augen fallende Abweichung von einer bekannten Analogie oder allgemein befolgten Regel im Denken, Empfinden, Reden, in Sitten, Gebärden, Stellungen, Handlungen ꝛc. Analogie ist nichts anders, als ähnliche Erscheinung in ähnlichen Fällen, und diese ist gewissermaßen Naturgesetz, weil ähnliche Ursachen auch ähnliche Wirkungen hervorzubringen pflegen, wir wenigstens von ähnlichen

Ursachen ähnliche Wirkungen erwarten. Weicht nun irgend etwas von diesem Gesetze ab, so wird die Abweichung unter den gehörigen, sogleich näher zu bestimmenden Umständen lächerlich. Daß z. B. ein schwaches Kind fällt, das ist Analogie; daher lacht Niemand darüber. Wenn aber ein erwachsener starker Mensch fällt, so ist das wider die Analogie, und wird folglich lächerlich.

Das Ungereimte kann aber von verschiedener Art seyn, theils so offenbar, daß es sogleich in die Augen springt, wie z. B. wenn der furchtsame Sancho den Helden spielt, theils auf gewisse Weise versteckt, wie z. B. bei der Frage, wie der mit Gewalt aus der Flasche hervorsprudelnde Champagner in dieselbe hineingekommen sey. Das Lächerliche fällt aber aus einem nachher anzuführenden Grunde weg, wenn ein langes und angestrengtes Nachdenken dazu erfordert wird. Das Ungereimte kann ferner theils wirklich, theils nur scheinbar seyn. Das erste ist der Fall beim Widersinnigen, das zweite beim Paradoxen. Daraus wird zugleich ersichtlich, warum der eine etwas lächerlich finden kann, was der andere gar nicht so findet. Denn mancher sieht da Ungereimtheit, wo keine ist, oder sieht sie nicht, wo sie ist. Daher ist das objektiv-Lächerliche nicht immer auch subjektiv-lächerlich. Auch kann zuweilen etwas in der einen Beziehung ungereimt seyn, was es in der andern nicht ist. Die Ungereimtheit selbst kann übrigens liegen in dem Gegensatze der Gründe und Folgen. „Warum hast du einen Strumpf verkehrt angezogen, fragte ein Freund den Fabeldichter Lafontaine. — „Weil er auf der andern Seite ein Loch hat." Oder sie liegt in dem Gegensatze unreimlicher Größen, die man zu einem Gegenstande vereinigt denkt, oder der Größe der Theile zu einander und zu dem Ganzen, z. B. Sancho Pansa erzählt, er sey auf dem bezauberten hölzernen Pferde zu einer solchen Höhe gestiegen, daß er die himmelblauen Ziegen habe weiden sehen, und daß ihm die Erde nicht größer, als ein Pfefferkorn, und die Menschen darauf nicht größer als Haselnüsse geschienen. Oder im Gegensatze der Größe und der Beschaffenheit, z. B. ein großer Riese, den man mit einem Finger umstoßen könnte. Ferner in der Verknüpfung nicht zusammengehöriger Dinge, z. B. wenn eine Dame an einem Fuße einen rothen, und an dem andern einen grünen Schuh, oder ein gelbes Kleid mit einem schwarzen und weißen Aermel trüge. In einem verkehrten Gebrauch der Dinge, z. B. wenn ein Affe des Herrn Perrücke aufsetzt — oder

in einer verkehrten Ansicht von den Dingen, z. B. wenn Don Quixote die Windmühlen für Riesen hält. Oder in einer verkehrten Aufeinanderbeziehung der Dinge, z. B. wenn ein Verliebter den am Fenster stehenden Haubenkopf seiner Herzens-Dame im Vorbeigehen statt ihrer selbst mit ehrerbietiger Zärtlichkeit grüßt — oder in einem Widerstreit der Handlungen mit dem Charakter, z. B. wenn ein gravitätisch einherschreitender Mann plötzlich stolpert, und auf die Nase fällt. Oder in einer Verbindung nicht zusammen gehöriger Gedanken, z. B. das zeilenweise Hinüberlesen von einer Zeitungs-Halbseite in die andere. Oder in der Bezeichnung der Gedanken durch unpassende Worte, z. B. wenn der travestirte Aeneas sein geliebtes Weib mit den Worten ruft: „Kreusa, Schatzkind, Rabenvieh, wo hat dich denn der Teufel!“ — Oder in Verbindung nicht zusammengehöriger Worte und Wortformen, z. B. wenn ein Deutsch-Franzos, wie Riccaut de la Marliniere in Minna von Barnhelm, im Reden beide Sprachen immer unter einander vermischt — oder ein Gelehrter, z. B. der Pädagog in Walter Scott's Flucht nach Kenilworth, oder der Schulmeister Bakel in Langbein's Erzählung beständig mit lateinischen Brocken um sich wirft. Vorzüglich in einem offenbaren Mißverhältniß zwischen Mittel und Zweck. Diese reiche Quelle des Lächerlichen hat vielleicht Niemand öfter und glücklicher benützt, als B u t t l e r in seinem H u d i b r a s. „Sein Held wußte vermittelst der Algebra zu sagen, wie viel die Glocke geschlagen hat.“ „Er wußte durch bündige Vernunftschlüsse zu erhärten, der Mensch sey kein Pferd.“ „Er resolvirte durch Sinus und Tangenten, ob die Butter das rechte Gewicht habe.“ — Aber alle Quellen des Lächerlichen anzugeben, ist unmöglich, da Zufall, Witz und Laune unerschöpflich in der Bewirkung des Lächerlichen sind.

Da aber das Ungereimte nicht immer schon als solches lächerlich ist; so gehören noch einige Unterscheidungsmerkmale dazu, welche die Bedingungen enthalten, unter denen das Ungereimte als lächerlich erscheint. Nicht eine jede Abweichung von einer herrschenden Analogie ist sogleich lächerlich; sie muß von vernünftigen, oder ihnen ähnlichen Wesen herrühren. Eine krumm gewachsene Tanne, ein Donnerwetter im Winter, und tausend ähnliche Erscheinungen sind Abweichungen von herrschenden Analogieen der Natur; aber wer wird sie lächerlich finden? Das Ungereimte setzt

knüpft ist. Dieß Gefühl ist nicht Hochmuth oder Schadenfreude, wie beim Hohngelächter, wo es eben in diese Affekte ausartet; sondern es ist das natürliche Selbstgefühl, das in jedem Menschen, selbst im Kinde, wirksam ist, nichts unsittliches an sich hat, und wenn es an einem Gegenstande Befriedigung findet, eine frohe Gemüthsstimmung veranlaßt. Daß aber eine plötzliche Aufregung der Lebensgeister bei Wahrnehmung des Lächerlichen statt findet, scheint selbst daraus zu erhellen, daß jene innere Bewegung mit einer äußern verknüpft ist, und das Lachen nicht bloß den Geist erheitert, sondern auch dem Körper zuträglich ist, ja Manchen, z. B. Erasmus, wohl gar von Krankheiten befreit hat.

§. 60. Die Auffindung oder Hervorbringung und Darstellung des Lächerlichen setzt Laune, und diese Witz und Scharfsinn voraus. Um etwas lächerlich zu finden, wird stets eine gewisse subjektive, physische und geistige Stimmung erfordert. Jene, die nicht physisch dazu gestimmt sind, lachen gewöhnlich nur aus Spott und Schadenfreude. Darum, sagt Bouterweck, lacht Niemand auch ohne diese lieblosen Reitzmittel leichter als Kinder, Mädchen und Franzosen. Bei ihrem leichtern Blute, ihrem empfindlichen Nervenorganism, also ihrer natürlich-physischen Stimmung vermag auch der schwächste Schimmer von Ungereimtheit sie zum Lachen aufzuregen. Wer in tiefen Schmerz versunken ist, lacht über nichts. Auch gibt es Menschen, die von Natur so ernsthaft sind, daß sie wenig oder gar nicht lachen, wie die Alten vom Anaxagoras, Phocion, Marcus Crassus, Plinius dem Aeltern ꝛc. erzählen. In geistiger Hinsicht macht Erziehung, das Maß gesammelter Erfahrungen, intellektuelle Kultur ꝛc. einen bedeutenden Unterschied. Auch aus diesem Grunde fällt das objektiv- und subjektiv-Lächerliche nicht immer zusammen. So schlägt der Pöbel alle Augenblicke ein Gelächter auf, wenn er sich außer dem engen Zirkel seiner Vorstellungen befindet. Der gebildete Mann bricht selten in laute Lache aus; dagegen wird der gute Kopf öfters lächeln, als der mittelmäßige; denn jener bemerkt oft Ungereimtheiten, die dem Auge des letztern entschwinden. — Ferner muß derjenige, der eine Ungereimtheit belachen soll, sich selbst davon frei wissen, oder doch frei glauben. Darum kann wohl ein Geitzhals im Parterre über einen Hieronymus Kniker auf der Bühne lachen, weil jener sich vielleicht nur für sparsam hält, und sich also hier nicht angefochten glaubt. Sonst fühlt sich die Eitelkeit gekränkt,

dem Wohlgefallen, was wir am Niedlichen finden, vergleichen wir in Gedanken dasselbe mit ähnlichen, aber größern Gegenständen, und freuen uns, daß ungeachtet der Kleinheit des Gegenstandes dennoch keine Verbildung desselben, sondern vielmehr eine zweckmäßige Form des Ganzen statt findet. Demnach ist die Nachahmung des Großen im Kleinen überhaupt keineswegs der Grund unsers Wohlgefallens am Niedlichen. Denn beim gänzlichen Mangel an Schönheit finden wir am Kleinen, als Nachahmung des Großen, eben kein besonderes Wohlgefallen, wenigstens kein ästhetisches. Wir bewundern allenfalls die Geschicklichkeit und den Fleiß eines Mannes, der auf die Oberfläche eines Kirschkerns das Vater Unser geschrieben hat; aber von Schönheit und ästhetischem Wohlgefallen ist dabei nicht die Rede.

§. 50. Wenn übrigens etwas Scherzhaftes zugleich als niedlich erscheint, nennt man es auch tändelnd, z. B. eine kleine scherzhafte Musik, ein Gedicht oder ein Tanz von demselben Charakter. Solche Kunstwerke sind gleichsam ein Tand, der dennoch gefällt; wir tändeln damit wie mit Kindern und jungen Mädchen, die gewöhnlich auch scherzhaft und niedlich zugleich sind.

§. 51. Das Niedliche ist also im Grunde die unterste Stufe aller Kunstdarstellung. Indeß hat es doch öfter seinen Werth, wenn es nicht allein herrscht, und nicht ins Gemeine und Unwürdige übergeht, oder ins Kindische und Läppische verfällt, vor welchen Fehlern sich der Künstler, der in der Sphäre des Niedlichen arbeitet, am meisten zu hüten hat. Niedlich ist z. B. Anakreon in der Ode, worin er der Spiegel seines Mädchens zu seyn wünscht, um von ihr immer angesehen zu werden; nur wird der Schluß störend durch den Wunsch des Dichters, die Sandale seiner Geliebten zu seyn, damit ihr Fuß ihn trete. Das niedliche Gedichtchen voll ähnlicher Wünsche von Jakobi übertifft das Anakreontische an Zartheit und Anmuth. Catull's Nänie kann als Muster des Niedlichen gelten. Unter den neuern Lateinern ist hier vorzüglich Joannes Secundus zu nennen in seinen Basiis. — In der Plastik hat vornehmlich Fiamingo (oder Franz von Quesnoi) sehr niedliche Kindergruppen geliefert. Aus dem Gebiete der Tonkunst gehören manche kleinere Mozart'sche Lieder in die Klasse des Niedlichschönen, wie z. B. das Mädchen und der Vogel, einige Nummern in der Zauberflöte ꝛc.

§. 52. In der Kunst, deren Princip die Schönheit ist, soll

... meist in ...nnt, bei d
man mich frage, wa:um i
um ich eine" oder: „Es i
blaß wird." — Der Witz jene
weder mit, oder auf dem Sch
Friedrich II., daß dieser der We
ten. — Freilich ist der Schimme
Spiel eines Irrwisches über ein
wirklich eine schwer zu ergründen
len selbst dem Erhabenen nähert.
spielen davon.

Am bildlichen Witze ha
genden Antheil. Er bedient sich der
der Vergleichung überhaupt, nur auf
er entweder den Körper beseelt, ode
Es war viel leichter zu sagen: der S
ist ein Sturmwind.

§. 63. Das Belustigende des Wit
der schnellen und spielenden Aeußerung d
ist um so größer, jemehr es durch sinnrei
artiger Gegenstände überrascht, und um so
und anschaulicher der Kontrast der ...
Alles kommt zuletzt auf den ...
an, wegen ...
lung ...

e, wenn die verglichenen Dinge nicht in eine Klasse gebracht
können; denn in diesem Falle ist der Witz erschlichen und
Wahrheit; von geringem Werthe endlich jene, die in der
e der Sinnlichkeit stehen bleiben, wohin die schlüpfrigen
eutigkeiten gehören, die deßhalb nicht weniger leicht zu ersin-
ls zu verstehen sind. Leider! entsprossen so viele Blüten des
einem Mistbeete!

Der Werth des Witzes beruht demnach nicht bloß auf dem
und Zutreffen, sondern hauptsächlich auf der Vorstellung,
elcher der Geist die Dinge betrachtet und aufeinander bezieht.
iglich aber öffnet sich der Witz ein weites Feld, wenn er auf
usammenhang zwischen der Sinnen- und Geisteswelt gerade-
n Augenmerk richtet.

§. 64. So wie Kürze auf der einen Seite dem Witze uner-
ist, so schadet auf der andern Seite ein zu großer Ueber-
Wenn der Reichthum, sagt Aloys Schreiber treffend,
etäuben soll, so muß der Blick vom Allgemeinen sich abziehen,
im Einzelnen verweilen. Aber ein solches längeres Verwei-
stattet die flüchtige Erscheinung des Witzigen nicht. Es ist
änzende Staub auf den Flügeln des Schmetterlings; man
ht die ganze Herrlichkeit, wenn man sie mit den Fingern an-
Es muß Ruhepunkte geben, und dem Ernst sein Recht wie-
en. Der Wortwitz und der bildliche Witz müssen am beschei-
seyn. Auch darf sich der Witz nie zur Unzeit blicken lassen;
e verträgt sich noch wohl damit, besonders die glückliche,
hwerlich die getrennte. So wie es übrigens Gegenstände
elche durchaus den Witz ausschließen, oder seinen Gebrauch
rsam gestatten; so sind wieder andere, die nur durch den
in ästhetisches Daseyn erhalten können, weil der Ernst ihre
nheit aufdecken müßte. — Der Witz hängt aber viel von
alität und Klima ab. Die Engländer und Deutschen haben
h mehr Bilder-Witz, die Franzosen dagegen mehr Refle-
Witz.

§. 65. Wird das Lächerliche als ein bloßes Spiel zur Er-
ng des Gemüths absichtlich gebraucht; so erscheint es als
z. Der Scherz ist eine Art von Spiel; aber nicht ein jedes
ist ein Scherz. Denn das Spiel ist der Arbeit, der Scherz
Ernste entgegengesetzt. Es kann aber auch sehr ernsthafte
geben. So läßt sich z. B. der Schachspieler nicht gern

sich meist in Antithesen, z. B. „Ich will lieber,
man mich frage, warum ich keine Statue beko
um ich eine“ oder: „Es ist besser, wenn ein Jü
blaß wird.“ — Der Witz jener spartanischen Mutter
weder mit, oder auf dem Schilde“ ꝛc. Voltairen's
Friedrich II., daß dieser der Welt zugleich Verse liefe
ten. — Freilich ist der Schimmer des Reflexionswitz
Spiel eines Irrwisches über einem Sumpfe, oft
wirklich eine schwer zu ergründende Tiefe, wodurch
len selbst dem Erhabenen nähert. Jean Paul ist
spielen davon.

Am bildlichen Witze hat die Phantasie
genden Antheil. Er bedient sich der Metapher, de
der Vergleichung überhaupt, nur auf eine doppelte
er entweder den Körper beseelt, oder den Geist
Es war viel leichter zu sagen: der Sturm zürnt,
ist ein Sturmwind.

§. 63. Das Belustigende des Witzes beruht
der schnellen und spielenden Aeußerung der Geistes
ist um so größer, jemehr es durch sinnreiche Bezie
rtiger Gegenstände überrascht, und um so lächerlich
und anschaulicher der Kontrast der verglichenen G
Alles kommt zuletzt auf den Vergleichungspunkt od

e, wenn die verglichenen Dinge nicht in eine Klasse gebracht t können; denn in diesem Falle ist der Witz erschlichen und Wahrheit; von geringem Werthe endlich jene, die in der e der Sinnlichkeit stehen bleiben, wohin die schlüpfrigen eutigkeiten gehören, die deßhalb nicht weniger leicht zu erfin- ls zu verstehen sind. Leider! entsprossen so viele Blüten des einem Mistbeete!

Der Werth des Witzes beruht demnach nicht bloß auf dem und Zutreffen, sondern hauptsächlich auf der Vorstellung, elcher der Geist die Dinge betrachtet und aufeinander bezieht. glich aber öffnet sich der Witz ein weites Feld, wenn er auf sammenhang zwischen der Sinnen- und Geisteswelt gerade- Augenmerk richtet.

. 64. So wie Kürze auf der einen Seite dem Witze uner- ist, so schadet auf der andern Seite ein zu großer Ueber- Wenn der Reichthum, sagt Aloys Schreiber treffend, täuben soll, so muß der Blick vom Allgemeinen sich abziehen, m Einzelnen verweilen. Aber ein solches längeres Verwei- tattet die flüchtige Erscheinung des Witzigen nicht. Es ist nzende Staub auf den Flügeln des Schmetterlings; man t die ganze Herrlichkeit, wenn man sie mit den Fingern an- Es muß Ruhepunkte geben, und dem Ernst sein Recht wie- en. Der Wortwitz und der bildliche Witz müssen am beschei- seyn. Auch darf sich der Witz nie zur Unzeit blicken lassen; verträgt sich noch wohl damit, besonders die glückliche, werlich die getrennte. So wie es übrigens Gegenstände elche durchaus den Witz ausschließen, oder seinen Gebrauch rsam gestatten; so sind wieder andere, die nur durch den n ästhetisches Daseyn erhalten können, weil der Ernst ihre heit aufdecken müßte. — Der Witz hängt aber viel von alität und Klima ab. Die Engländer und Deutschen haben mehr Bilder-Witz, die Franzosen dagegen mehr Refle- Witz.

. 65. Wird das Lächerliche als ein bloßes Spiel zur Er- ng des Gemüths absichtlich gebraucht; so erscheint es als z. Der Scherz ist eine Art von Spiel; aber nicht ein jedes ist ein Scherz. Denn das Spiel ist der Arbeit, der Scherz rnste entgegengesetzt. Es kann aber auch sehr ernsthafte geben. So läßt sich z. B. der Schachspieler nicht gern

Bienen am Gebrauch des Stachels stirbt. — Dann verläuft er sich in das Buchstabenspiel (Anagramma) — noch erbärmlicher in die anagrammatische Charade, den Logogryph — bis er endlich ganz im elenden höckerigen Chronogramma versiegt.

Der Witz wird gediegener und folglich haltbarer, je mehr er dem Ernste sich nähert. Man unterscheidet aber den Reflexionswitz von dem bildlichen Witze. Jener, auch der unbildliche Witz genannt, bei dem der Verstand vorherrschend ist, zeigt sich meist in Antithesen, z. B. „Ich will lieber, sagte Cato, daß man mich frage, warum ich keine Statue bekommen, als warum ich eine" oder: „Es ist besser, wenn ein Jüngling roth als blaß wird." — Der Witz jener spartanischen Mutter: „Komme entweder mit, oder auf dem Schilde" ꝛc. Voltairen's Aeußerung über Friedrich II., daß dieser der Welt zugleich Verse liefere und Schlachten. — Freilich ist der Schimmer des Reflexionswitzes, oft nur ein Spiel eines Irrwisches über einem Sumpfe, oft aber enthält er wirklich eine schwer zu ergründende Tiefe, wodurch er sich bisweilen selbst dem Erhabenen nähert. Jean Paul ist reich an Beispielen davon.

Am bildlichen Witze hat die Phantasie den überwiegenden Antheil. Er bedient sich der Metapher, der Allegorie und der Vergleichung überhaupt, nur auf eine doppelte Weise, indem er entweder den Körper beseelt, oder den Geist verkörpert. Es war viel leichter zu sagen: der Sturm zürnt, als der Zorn ist ein Sturmwind.

§. 63. Das Belustigende des Witzes beruht vorzüglich auf der schnellen und spielenden Aeußerung der Geistesthätigkeit, und ist um so größer, jemehr es durch sinnreiche Beziehung ungleichartiger Gegenstände überrascht, und um so lächerlicher, je größer und anschaulicher der Kontrast der verglichenen Gegenstände ist. Alles kommt zuletzt auf den Vergleichungspunkt oder auf die Ideen an, wegen welcher die verschiedenen Gegenstände in der Vorstellung verknüpft werden. Das Geringste kann schon zum wichtigsten Witze dienen, wenn darin das Große wahrgenommen wird. Nur jene Witzäußerungen, die einen tiefen Blick in die Natur verrathen, sind die eigentlich poetischen. Geringfügig bleiben dagegen jene Arten des Witzes, die für die Ansicht der Welt kein Resultat geben; nichtssagend die, welche bloß zur Erklärung dienen, oder welche gar keinen wahrhaften Vergleichungspunkt darbieten; ungil-

und der Getroffene kann sich wohl ärgern, und ist er bessern Schlags, auch wohl beschämt in sich gehen, aber nicht lachen. Ein Sokrates konnte bei Darstellung der Wolken von Aristophanes lächeln, weil er sich frei wußte von den Ungereimtheiten, die der Dichter seinen Sophisten unter Sokrates Namen thun und sprechen ließ; ein wirklicher Sophist hätte es wohl kaum vermocht. Können wir nun wohl über uns selbst lachen? Im Augenblicke des Handelns hindert es die Eigenliebe; wohl aber mag es später bei besserer Ansicht der Dinge geschehen, daß wir über unsere ehemaligen Ungereimtheiten lachen, eben weil sie nur ehemal sind, und wir uns nunmehr selbst das schmeichelhafte Zeugniß geben, seitdem klüger geworden zu seyn.

§. 61. Jene Stimmung vorausgesetzt, fordert die Auffindung oder Hervorbringung und Darstellung des Lächerlichen einen höhern Grad von Witz und Scharfsinn, oder das Vermögen auch entfernte und versteckte Aehnlichkeiten und Unterschiede, leicht, schnell und lebendig zu bemerken, und anschaulich darzustellen (wo dagegen der Tiefsinn zwei Vorstellungen vergleicht, um Gleichheit zu setzen). Dadurch können Dinge, die an sich gar nicht lächerlich sind, lächerlich werden, indem man ihnen mittelst einer witzigen Vergleichung oder einer sinnreichen Unterscheidung den Anstrich der Ungereimtheit gibt.

§. 62. Der leichteste Witz ist der Wortwitz; denn er vernichtet sich gleich selbst. Er ist eigentlich ein Räthsel, welches aufhört, sobald man den Schlüssel dazu hat. Auch ist er mehr das Verdienst oder Unverdienst einer Sprache, als des Dichters, so z. B. wenn Foote auf des Lords Frage, ob er früher am Galgen oder an der Lustseuche sterben werde, versetzt: „Es kommt bloß darauf an, was ich früher annehme (embrace und embrasser) Ihre Grundsätze oder Ihre Geliebte;“ so ist der Einfall bei uns Deutschen kein Wortspiel, da wir nicht sagen: Grundsätze umarmen.— Doch verbindet der Wortwitz oft auch innern Gehalt, und wird gewichtiger; so wenn der sinnliche Falstaff vor der Schlacht so raisonnirt: „Ehre beseelt mich vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt? ꝛc. Ueberhaupt kommt es beim Wortwitz immer auf das Resultat der Aehnlichkeit der Beziehungen und auf das Zutreffende mit der Sache an. Der Witz geht aus dem Wortspiel in die erlaubte Willkühr des vielsinnigen Sylbenräthsels über (Charade), das gleich allen Räthseln und

Bienen am Gebrauch des Stachels stirbt. — Dann verläuft er sich in das Buchstabenspiel (Anagramma) — noch erbärmlicher in die anagrammatische Charade, den Logogryph — bis er endlich ganz im elenden höckerigen Chronogramma versiegt.

Der Witz wird gediegener und folglich haltbarer, je mehr er dem Ernste sich nähert. Man unterscheidet aber den Reflexionswitz von dem bildlichen Witze. Jener, auch der unbildliche Witz genannt, bei dem der Verstand vorherrschend ist, zeigt sich meist in Antithesen, z. B. „Ich will lieber, sagte Cato, daß man mich frage, warum ich keine Statue bekommen, als warum ich eine" oder: „Es ist besser, wenn ein Jüngling roth als blaß wird." — Der Witz jener spartanischen Mutter: „Komme entweder mit, oder auf dem Schilde" ꝛc. Voltairen's Aeußerung über Friedrich II., daß dieser der Welt zugleich Verse liefere und Schlachten. — Freilich ist der Schimmer des Reflexionswitzes, oft nur ein Spiel eines Irrwisches über einem Sumpfe, oft aber enthält er wirklich eine schwer zu ergründende Tiefe, wodurch er sich bisweilen selbst dem Erhabenen nähert. Jean Paul ist reich an Beispielen davon.

Am bildlichen Witze hat die Phantasie den überwiegenden Antheil. Er bedient sich der Metapher, der Allegorie und der Vergleichung überhaupt, nur auf eine doppelte Weise, indem er entweder den Körper beseelt, oder den Geist verkörpert. Es war viel leichter zu sagen: der Sturm zürnt, als der Zorn ist ein Sturmwind.

§. 63. Das Belustigende des Witzes beruht vorzüglich auf der schnellen und spielenden Aeußerung der Geistesthätigkeit, und ist um so größer, jemehr es durch sinnreiche Beziehung ungleichartiger Gegenstände überrascht, und um so lächerlicher, je größer und anschaulicher der Kontrast der verglichenen Gegenstände ist. Alles kommt zuletzt auf den Vergleichungspunkt oder auf die Idee an, wegen welcher die verschiedenen Gegenstände in der Vorstellung verknüpft werden. Das Geringste kann schon zum wichtigsten Witze dienen, wenn darin das Große wahrgenommen wird. Nur jene Witzäußerungen, die einen tiefen Blick in die Natur verrathen, sind die eigentlich poetischen. Geringfügig bleiben dagegen jene Arten des Witzes, die für die Ansicht der Welt kein Resultat geben; nichtssagend die, welche bloß zur Erklärung dienen, oder welche gar keinen wahrhaften Vergleichungspunkt darbieten; ungil-

g jene, wenn die verglichenen Dinge nicht in eine Klasse gebracht erden können; denn in diesem Falle ist der Witz erschlichen und ne Wahrheit; von geringem Werthe endlich jene, die in der phäre der Sinnlichkeit stehen bleiben, wohin die schlüpfrigen veideutigkeiten gehören, die deßhalb nicht weniger leicht zu erfin- , als zu verstehen sind. Leider! entsprossen so viele Blüten des itzes einem Mistbeete.

Der Werth des Witzes beruht demnach nicht bloß auf dem ffen und Zutreffen, sondern hauptsächlich auf der Vorstellung, t welcher der Geist die Dinge betrachtet und aufeinander bezieht. orzüglich aber öffnet sich der Witz ein weites Feld, wenn er auf Zusammenhang zwischen der Sinnen- und Geisteswelt gerade- sein Augenmerk richtet.

§. 64. So wie Kürze auf der einen Seite dem Witze uner- lich ist, so schadet auf der andern Seite ein zu großer Ueber- ß. Wenn der Reichthum, sagt Aloys Schreiber treffend, ht betäuben soll, so muß der Blick vom Allgemeinen sich abziehen, d beim Einzelnen verweilen. Aber ein solches längeres Verwei- gestattet die flüchtige Erscheinung des Witzigen nicht. Es ist glänzende Staub auf den Flügeln des Schmetterlings; man wischt die ganze Herrlichkeit, wenn man sie mit den Fingern an- it. Es muß Ruhepunkte geben, und dem Ernst sein Recht wie- fahren. Der Wortwitz und der bildliche Witz müssen am beschei- sten seyn. Auch darf sich der Witz nie zur Unzeit blicken lassen; Liebe verträgt sich noch wohl damit, besonders die glückliche, r schwerlich die getrennte. So wie es übrigens Gegenstände t, welche durchaus den Witz ausschließen, oder seinen Gebrauch r sparsam gestatten; so sind wieder andere, die nur durch den itz ein ästhetisches Daseyn erhalten können, weil der Ernst ihre meinheit aufdecken müßte. — Der Witz hängt aber viel von tionalität und Klima ab. Die Engländer und Deutschen haben gleich mehr Bilder-Witz, die Franzosen dagegen mehr Refle- ns-Witz.

§. 65. Wird das Lächerliche als ein bloßes Spiel zur Er- iterung des Gemüths absichtlich gebraucht; so erscheint es als herz. Der Scherz ist eine Art von Spiel; aber nicht ein jedes piel ist ein Scherz. Denn das Spiel ist der Arbeit, der Scherz m Ernste entgegengesetzt. Es kann aber auch sehr ernsthafte piele geben. So läßt sich z. B. der Schachspieler nicht gern

durch einen unzeitigen Scherz unterbrechen. Auch die Musenkünste sind Spiele; aber nicht alle ihre Werke sind Scherze. Der Scherz ist ein Spiel, das bloß die Absicht hat, eine fröhliche Stimmung zu erregen und zu unterhalten. Scherzhafte Reden und Handlungen dürfen daher keinen wichtigen Zweck haben; denn sie sollen ja Lachen erregen. Der Scherz wird also nach allen solchen Zusammenstellungen greifen, wodurch er etwas in einem lächerlichen Lichte zeigen kann.

Der Scherzende tritt aber, indem er scherzt, aus seinem natürlichen und bekannten Charakter heraus, um durch einen angenommenen Ton den andern auf eine angenehme Weise für den Augenblick zu täuschen, doch unter der Bedingung, daß dieser die Absicht, *ihn angenehm zu täuschen*, sogleich errathe, sie *für das nehme was sie ist*, und dadurch vergnügt werde. Der Scherz setzt daher höhere Lebhaftigkeit des Geistes, Gewandtheit und Sicherheit in den Formen des konventionellen Tones, um nie die feine Mittellinie des Schicklichen zu überschreiten, Gutmüthigkeit und Wohlwollen gegen den, dem der Scherz gilt, und Reichhaltigkeit und Leichtigkeit des Witzes voraus, um neu, mannichfaltig, und anspruchlos zugleich zu seyn, ohne erkünstelt, spielend, fade, dunkel zu werden, sich zu wiederholen, oder in einen groben Ton zu verfallen. Unter diesen Bedingungen erhöht der Scherz den Genuß des Lebens; er bewegt den Ton der geselligen Unterhaltung muntrer und freier; er führt die Menschen spielend einander näher, und weckt und beschäftigt die edelsten Kräfte des Geistes. Soll aber der Scherz Lust bewirken, so muß der wahre Charakter des Scherzenden bekannt, und man von seinem Wohlwollen gegen den, mit dem er scherzt, überzeugt seyn. Darum verzeihen wir lieber den plumpen Spaß des treuherzigen Grobians, als den feinen Scherz des falschen Mannes. Der Scherz muß ferner sogleich als Scherz erscheinen, sich folglich sogleich mit der unverkennbaren Absicht ankündigen, das er andere *vergnügen* soll. Ist aber der Scherzende *Egoist*, der bloß sich selbst auf Kosten Anderer vergnügen will, ohne ihnen Lust zu bereiten; dann wird der Zw des Scherzes verfehlt. Soll jedoch der Scherz Interesse erreg und ästhetisch seyn; so darf er nicht alltäglich und gemein sey nicht immer auf dieselbe Art wiederkehren; er darf nicht saty werden und Andere nach ihren Fehlern bloß stellen; er darf n

bemerkt, oft häßlich seyn. Dennoch läßt sich das Lächerliche wirklich bis zur Schönheit steigern. Dieß geschieht im Komischen. Man möchte sagen, beim Komischen nöthige die Phantasie den Verstand selbst, ihre muthwilligen Spiele, ihre seltsamen Verknüpfungen streitender Vorstellungen zu begleiten, und dieser dagegen thue das Eine, was er dabei zu thun vermag, er mache das Streitende selbst zum Organ einer höhern Bedeutsamkeit, indem er heimlich oder ausdrücklich auf ein verletztes Ideal hindeutet, und auch so zur Huldigung gegen dasselbe auffordert. Das Komische läßt sich daher erklären als eine durch Verstand und Phantasie, oder, was dasselbe ist, (s. § 106) durch Witz und Scharfsinn veredelte Darstellung des Lächerlichen, welches hier durch ein leises oder ausdrückliches Hindeuten des Künstlers auf die Nichtübereinstimmung eines Gegenstandes mit den Gesetzen des Schönheits-Ideals tiefere Bedeutung erhält.

Das Vergnügen am Komischen ist also auf jeden Fall ein ästhetisches, indem wir hier nicht, wie bei dem Lächerlichen, bloß von der Ungereimtheit, sondern vielmehr von der witzigen, sinnreichen Darstellung und dem leiseren Sinne, der ihr zum Grunde liegt, uns angezogen und ergötzt fühlen. Die künstlerische Darstellung des Lächerlichen, in charakteristischen Formen ausgedrückt, zeigt ein fröhliches Spiel des Geistes, der über dem verkehrten Thun des Menschen dahinschwebt, und sich mit freier Lust und Phantasie in die niedern Regionen der Menschenwelt herabläßt, um ungebunden, obwohl in sich selbst das Maß des Edeln und Sittlichen tragend, hinter der Maske der Narrheit und Ungereimtheit die Narren zu necken, und das edle Selbstgefühl des geistig-Gesunden scherzend zu erregen, und über das Nichtige spielend zu erheben. Wie das Lächerliche im Leben selbst, so findet das Komische eigentlich nur in der Kunst statt. Das Komische ist dem Schönen nur scheinbar entgegengesetzt, es scheint nur alle Form aufzulösen; aber es schafft sich eigene Formen; das Ideal, welches von ihm zunächst dargestellt wird, ist nur das umgekehrte, und die Form ihm angemessen. Der lächerliche Charakter und die lächerliche Situation erheben durch ihre anschauliche und charakteristisch-vollendete Darstellung zu dem Idealen, wie der deutlich erkannte Irrthum zur Wahrheit. Bleibt die komische Schönheit auch immerhin eine indirekte, so hat dennoch die komische Komposition, wenn sie übrigens den Gesetzen des guten Geschmacks entspricht, beinahe eben

ist also ein Scherz von bloß scheinbarer Gemeinheit, und heißt auch, sofern der Scherz auf einem lustigen, die Täuschung Anderer bezweckenden Einfalle beruht, ein Schwank oder Schnack. Eine Folge von Possen, die zusammengenommen eine ganze Handlung bilden, ist eine dramatische Posse (farce). Das Possenhafte ist also eine besondere Art des Scherzhaften, welche auch ein gebildetes Gemüth belustigen kann, indem es bei Hervorbringung oder Wahrnehmung desselben absichtlich über einer niedern Sphäre schwebt, um sich an dem Lächerlichen in derselben zu ergötzen, ohne doch in sie selbst zu versinken. Freilich darf auch die Kunst unter dieser Bedingung von dem Possenhaften in ihren Darstellungen Gebrauch machen, ohne Besorgniß, den Geschmack dadurch zu beleidigen. Fällt das Possenhafte wirklich ins Gemeine; so wird es platt, oder ins Fade, so wird es läppisch. Das Scherzhafte aber, wenn es sich mit dem Niedlichen vermählt, wird, wie §. 50 erwähnt wurde, tändelnd.

§. 67. Beständiger Scherz deutet auf Leichtsinn; beständiger Ernst auf Tiefsinn oder — Dummheit. Das Scherzhafte spannt ab, das Ernsthafte an. Daher lieben ernsthafte Gemüther den Scherz mehr als Erholung, denn an sich. Feind des Scherzes kann nur ein Unglücklicher oder ein Bösewicht seyn.

§. 68. Unter allen Künsten verstattet die dramatische Poesie, und zwar das Lustspiel, in der Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit des bessern Konversationstones, die reichste Anwendung des natürlichen und wohlwollenden Scherzes. In der Tonkunst findet man es z. B. bei Mozart in der Zauberflöte das Duett zwischen Papageno und Papagena in C, bei Dittersdorf im Hieronymus Kniker die Arie: „Ich hör' den Donner brummen.“ In der Malerei bieten vornehmlich die niederländischen Maler, wie Teniers, Ostade, Dow u. a. in ihren Darstellungen des ländlichen Lebens Beispiele des Scherzhaften dar. In Bezug auf Mimik sind hier, wie im Komischen überhaupt, vorzüglich die Italiener zu nennen.

§. 69. Beim Lächerlichen ist es bloß der physische Reitz des Lachens und das erregte Lebensgefühl, was uns unmittelbar vergnügt. Dieß Vergnügen ist demnach noch kein ästhetisches. Um so weniger kann das bloß Lächerliche schön im eigentlich Sinne des Worts genannt werden; ja es kann sogar, wie Lessing im Laokoon, und mit ihm die Erfahrung aller Zeit

bemerkt, oft häßlich seyn. Dennoch läßt sich das Lächerliche wirklich bis zur Schönheit steigern. Dieß geschieht im **Komischen**. Man möchte sagen, beim Komischen nöthige die Phantasie den Verstand selbst, ihre muthwilligen Spiele, ihre seltsamen Verknüpfungen streitender Vorstellungen zu begleiten, und dieser dagegen thue das Eine, was er dabei zu thun vermag, er mache das Streitende selbst zum Organ einer höhern Bedeutsamkeit, indem er heimlich oder ausdrücklich auf ein verletztes Ideal hindeutet, und auch so zur Huldigung gegen dasselbe auffordert. Das Komische läßt sich daher erklären als eine durch Verstand und Phantasie, oder, was dasselbe ist, (s. § 106) durch Witz und Scharfsinn veredelte Darstellung des Lächerlichen, welches hier durch ein leises oder ausdrückliches Hindeuten des Künstlers auf die Nichtübereinstimmung eines Gegenstandes mit den Gesetzen des Schönheits-Ideals tiefere Bedeutung erhält.

Das Vergnügen am Komischen ist also auf jeden Fall ein **ästhetisches**, indem wir hier nicht, wie bei dem Lächerlichen, bloß von der Ungereimtheit, sondern vielmehr von der witzigen, sinnreichen Darstellung und dem leiseren Sinne, der ihr zum Grunde liegt, uns angezogen und ergötzt fühlen. Die künstlerische Darstellung des Lächerlichen, in charakteristischen Formen ausgedrückt, zeigt ein fröhliches Spiel des Geistes, der über dem verkehrten Thun des Menschen dahinschwebt, und sich mit freier Lust und Phantasie in die niedern Regionen der Menschenwelt herabläßt, um ungebunden, obwohl in sich selbst das Maß des Edeln und Sittlichen tragend, hinter der Maske der Narrheit und Ungereimtheit die Narren zu necken, und das edle Selbstgefühl des geistig-Gesunden scherzend zu erregen, und über das Nichtige spielend zu erheben. Wie das Lächerliche im Leben selbst, so findet das Komische eigentlich nur in der Kunst statt. Das Komische ist dem Schönen nur scheinbar entgegengesetzt, es scheint nur alle Form aufzulösen; aber es schafft sich eigene Formen; das Ideal, welches von ihm zunächst dargestellt wird, ist nur das umgekehrte, und die Form ihm angemessen. Der lächerliche Charakter und die lächerliche Situation erheben durch ihre anschauliche und charakteristisch-vollendete Darstellung zu dem Idealen, wie der deutlich erkannte Irrthum zur Wahrheit. Bleibt die komische Schönheit auch immerhin eine **indirekte**, so hat dennoch die komische Komposition, wenn sie übrigens den Gesetzen des guten Geschmacks entspricht, beinahe eben

so viel Anspruch auf Schönheit, als die ernste Darstellung. Das Komische ist dem Tragischen entgegengesetzt, beide finden ihren freiesten Spielraum und ihre vollste Wirksamkeit im Drama des Dichters; aber das Komische gehört eben so wie das Tragische (s. § 39) zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen.

§. 70. Das Komische überhaupt läßt sich eintheilen in das objektive und subjektive. Jenes findet sich an den Gegenständen selbst, und liegt entweder in Neigungen oder Sitten; dieses ist das Werk des Künstlers, der Ernst in Scherz umkleidet, wie es Lucian und Wieland mit der alten Götterwelt thaten. Das Komische in den Neigungen ist bleibend, das Komische in den Sitten wechselt mit dem Zeitgeiste, und ist durchaus national. Oft entsteht es auch erst für eine spätere Zeit, inwiefern diese sich mit ihren Sitten im Gegensatz mit der Vergangenheit befindet, und nur hier erscheint es vielleicht ganz rein, ohne Beimischung von Ironie und Satyre, es ist ganz objektiv. So wenig dauernd indeß das Komische in den Sitten ist, so wirkt es dagegen gerade am kräftigsten auf die Zeit.

§. 71. Ferner zerfällt das Komische in das Hoch- oder Feinkomische und in das Niedrigkomische oder das Burleske. Ist nämlich das Komische von der edlern und feinern Art, so daß zu dessen Beurtheilung höhere Geisteskräfte, oder wenigstens eine höhere Geistesbildung erfordert werden; so heißt es hochkomisch; ist es aber von derberem Gepräge, so daß es mehr in die Sinne fällt, und dessen Kraft auch bei einem niedern Kulturgrade dem Gemüthe fühlbar wird, so heißt es niedrigkomisch. Das Hochkomische bleibt zugleich der feinern Geschmacksregeln und selbst der konventionellen Forderungen des feinern Welttons eingedenk, und bewegt sich im Kreise der Urbanität und Eleganz. So finden sich z. B. der hochkomischen Züge sehr viele in Horazen's Episteln und Sermonen; so ferner eine Menge feinkomischer Situationen in Thümmel's Reisen durch das südliche Frankreich, vornehmlich in dem kleinen Liebesroman mit der Margot 2. Bd., in Wieland's Agathon, Musarion, und fast überall in seinen Dichtungen; in Lafontaine's Fabeln und Erzählungen; hie und da in Langbein und Pfeffel. Vorzüglich ist das Feinkomische Gegenstand des höhern Lustspiels, wie z. B. des Menander unter den Griechen, des Terenz unter den Römern, dem es aber schon zum Theil an komischer Kraft gebrach. An der Spitze der

neuern Lustspieldichter steht hier Molière. Unter uns bewies Lessing auch hierin seine Meisterschaft durch seine Minna von Barnhelm. In dem komischen Theile der Musik glänzen vornehmlich die Italiener. Doch hat Mozart ihnen auch hierin den Lorbeer entrissen. Mit welcher Haltung und wie vortrefflich sind seine komischen Charaktere: ein Leporello, Osmin, Figaro, und Papageno durchgeführt? ꝛc.

Das Niedrigkomische, auch, wiewohl nicht ganz passend, das Burleske vom italienischen burla (Posse, Schwank) so genannt, ist unbekümmert um die konventionellen Rücksichten des feinern Welttons, und selbst um feinere Geschmacksregeln, geht bloß darauf aus, das Lächerliche des Widersinns, des Unverstandes, recht derb, kräftig und lebendig hervorzuheben, und findet dabei seine Gränze nur an völliger Unwürde des Menschen. Denn wo der Mensch in seiner Abhängigkeit von der Natur auf gleicher Linie mit dem Thiere steht, da hört alles Komische auf mit der Idee von Freiheit. Eben so in den Verirrungen der Sinnlichkeit, sobald sie auf irgend eine Kraft des Menschen zerstörend wirken. Diese Art des Komischen erreicht ihren Zweck im Allgemeinen entweder dadurch, daß sie das Unedle, Unwichtige als edel, wichtig und feierlich, das Einfache in einem absichtlich = hochtrabenden Tone behandelt, oder dadurch, daß sie das Große und Würdige absichtlich in die Sphäre der Gemeinheit herabzieht, es in das Gewand des Possenhaften kleidet, d. h. durch Parodie und Travestirung, zwei Formen und Hilfsmittel des Komischen, wovon später § 82 noch die Rede seyn wird. — Zu dieser Gattung des Komischen gehören vorzüglich die Harlekinaden, die sonst auf der Bühne herrschten, nachher aber mit einer gewissen vornehmen Miene bespöttelt, und dem gemeinen Volke zur Belustigung überlassen wurden. Da nun der Geschmack auch hiebei seine Rechnung finden kann, und da eine möglichst vielseitige Kultur des Geschmacks wünschenswerth bleibt, überdieß auch das Niedrigkomische dem Witze ganz eigenthümliche Veranlassungen, sich im reichsten Maße zu ergießen, und gleichsam einen freiern Spielraum gewährt; so würde es unrecht seyn, dasselbe vom Gebiete der schönen Kunst ganz ausschließen zu wollen. Nur hüte sich der burleske Künstler vor dem Platten und Plumpen, oder der geistlosen Gemeinheit, und der rohen, groben Schwerfälligkeit, den Feindinnen aller Kunst. Auch ist es gar nicht nothwendig, daß die niedrigkomische

Muse in das physisch- und moralisch-Ekelhafte, oder wie es Bouterweck nennt, den ästhetischen Kynismus versinke; denn dieser beleidigt freilich, er mag im Gewande natürlicher Rohheit, oder verfeinerter Lüsternheit, oder gar mystisch-religiöser Keckheit erscheinen, das Gefühl eines gebildeten Gemüths zu sehr, als daß er auf Aller Beistimmung Anspruch machen könnte.

§. 72. Das Niedrigkomische wird noch gesteigert durch das Groteske und die Karikatur. Das Groteske ist das Lächerliche in der Gestalt, und besteht daher in Verzerrung, Ungelenkigkeit und Uebertreibung ihrer Glieder. Diese Art des Lächerlichen liebten die Alten besonders. Die alte Komödie der Griechen fand in ihren grotesken Masken, wie Aristophanes in seinen Vögeln, in seinen Fröschen und in seinen Wespen, eine unerschöpfliche Quelle von lächerlichen Ungestalten, wodurch sie das Zwergfell des atheniensischen Pöbels erschütterten. Sie sparten diese grotesken Figuren auch nicht in ihren Grotten, von denen es den Namen hat, an ihren Gebäuden und an dem Geräthe ihres Luxus, und an diesen haben sie sich auch noch in der neuern Kunst erhalten. Doch dürfte der Gebrauch des Grotesken in der bildenden Kunst beschränkter seyn, als auf der komischen Bühne. Heut zu Tag ist vorzüglich das italienische Theater in dem Besitz des Grotesk-Komischen, obwohl es dasselbe bei weitem nicht so weit treibt, als die alte Komödie der Griechen. So grotesk auch die Masken des Harlekino, des Dottore Bolognese, des Trüfaldino, des Mezetino, des Capitano, immer seyn mögen; so sind sie es doch, zumal bei Carlo Gozzi, bei weitem nicht so sehr, als die Masken der Wespen, der Vögel und der Frösche. In diesen launichten Geschöpfen der komischen Ausgelassenheit ist das Groteske der Gestalt an seinem rechten Platze. Die Niedrigkeit seiner äußern Form harmonirt mit der Niedrigkeit der Charaktere und der Handlung, und die Kraft des Lächerlichen der Einen verstärkt die Kraft des Lächerlichen in der Andern. Wenn man das Groteske als Unedles und Abgeschmacktes hat verwerfen wollen, so hat man nur den rechten ästhetischen Gesichtspunkt dafür noch nicht gefunden, den eines umgekehrten Ideals. Von dieser Seite betrachtet, erscheint es, wo es nur sonst mit Geist und Witz behandelt ist, als ungemein schätzbar; denn die Satyre reicht der Komik schwesterlich die Hand, um durch das umgekehrte Ideal für das Ideale zu wirken.

§. 73. Karikatur, insofern Wort und Sache hier in Ansprache kommt, bezeichnet, der Etymologie nach, (von dem italienischen caricare, überladen) nichts anders, als Ueberladung im Sinne des Aesthetischen und Komischen. Aesthetisch und komisch aber kann Ueberladung nur dann werden, wenn Witz und Geist dem Lächerlichen durch Steigerung desselben bis zur Hyperbel höhere Bedeutsamkeit geben. Die Karikatur (das Zerrbild) ist demnach der höchste Punkt des Komischen und eigentlich das umgekehrte Ideal. Ihre Wirkung liegt keineswegs in einer willkührlichen Verzerrung der Gestalt, sondern in der erhöhten Bedeutsamkeit dieser verzerrten Züge. Die Karikatur hat folglich da ihre Gränze, wo sie aufhört charakteristisch zu seyn.

§. 74. Muster des Burlesken überhaupt finden sich übrigens in Hinsicht auf Poesie bei den Griechen häufig im Aristophanes, im Cyklopen des Euripides; bei den Römern im Plautus; bei den Spaniern im Cervantes; unter den Italienern, die vorzüglich reich sind am Niedrigkomischen, im Pulci, Berni, hauptsächlich aber in den Werken Gozzi's, hie und da auch im Tassoni; bei den Franzosen im Rabelais, Marot, Scarron, Le Sage ꝛc.; unter den Engländern im Shakespeare (vornemlich im Heinrich IV.), Buttler, Fielding, und Smollet; unter den Deutschen im Fischart, in Wieland's Abderiten, hie und da bei v. Göthe, bei J. G. Müller (dem Verfasser des Siegfried von Lindenberg), bei Blumauer, Langbein ꝛc. In der zeichnenden Kunst geben, außer dem unsterblichen Hogarth, vornehmlich die holländische und niederländische Schule Proben des Burlesk-Komischen; doch verlieren sich beide Schulen mitunter auch ins ganz Unästhetische und Pöbelhafte.

Muster des Grotesk-Komischen und der Karikatur insbesondere liefert unter den Dichtern der größte Theil der so eben genannten, Aristophanes, Plautus, Shakespeare, Buttler, Cervantes, Wieland und Jean Paul als die größten Meister derselben. In der zeichnenden Kunst sind vor allen zu nennen: Leonardo da Vinci, Hannibal Caracci, Ghezzi, Callot und der Britte Hogarth, der größte Meister im Zerrbilde. Im Ganzen liefern die Engländer, besonders Gilray und Bunbury, (obwohl tief un-

ter Hogarth) auch jetzt noch immer die besten Karikaturen. Der Grund hievon liegt theils in ihrer Verfassung, theils im eigenthümlichen Humor dieser Nation. Die französischen Zerrbilder sind dagegen gewöhnlich steif, gezwungen und geistlos. Unter uns Deutschen lieferte Bergler in Prag, vorzüglich aber Ramberg manches Gelungene. In der Tonkunst lassen sich theils zum Burlesken überhaupt, theils zum Grotesk-Komischen insbesondere zählen die meisten komischen Kanons, die musikalischen Quodlibets, Mozart's Bandel-Terzett, desselben Lyranten-Symphonie u. a. m.

§. 75. Oben §. 60 ward erwähnt, daß zur Hervorbringung und Darstellung des Komischen Laune erfordert werde. So heißt nämlich in guter Bedeutung die natürliche Anlage zu jener Stimmung, in welcher man die Dinge lächerlich findet, und das Talent, sich beliebig darein zu versetzen. Denn es gibt auch eine Laune in böser Bedeutung, den Murrsinn, wo man alles übel deutet, und dadurch sich und andern zur Last fällt. Eben so ist launig und launisch verschieden. Laune ist mehr als Heiterkeit, sie ist die innere Regsamkeit eines frohen Genius, der sich des ganzen Menschen bemächtigt, eine Art von Begeisterung, ein Reden und Handeln der entfesselten Natur. Sie tritt aus dem Dunkel hervor, ohne daß wir immer ihre Entstehung oder Veranlassung wissen. Wenn die Heiterkeit sich schon mit Scherz begnügt, so geht die Laune in Lustigkeit über. Jene ist erst wegen ihrer Folge poetisch, die Laune schon in ihrem Ursprung; denn sie erscheint plötzlich als das Produkt vieler vorhergegangener Gefühle uud Stimmungen, wie ein heller schöner Tag nach unstät schwankender Witterung. In der höhern Existenz, die sie uns verleiht, ist es uns nicht genug, uns von den Einwirkungen der Gegenstände, von den Neckereien der Natur frei zu wissen, sondern wir fordern sie selbst heraus. Nicht bloß die Wirklichkeit mit Hinzudichtungen dient uns zum Scherz, sondern unsere Phantasie schweift auch in das Reich der Möglichkeit hinüber. So wie es Charakter des Spiels ist, sich Gefahren und Schwierigkeiten zu denken, und sie herauszufordern; so wendet sich auch der Lustige zur Beschränktheit zurück, verspottet sie, und vergilt der Natur mit gleicher Neckerei, gleich als ob er sicher wäre, daß sie ihn nicht treffen könne. Indem er aber den Herrn gegen die Natur spielt, läugnet er nicht,

daß man von ihr auf mancherlei Weise geneckt werden könne. — Heiterkeit und Scherz sind die einladenden Wirthe zum Volksfeste, aber Laune ist die Erfinderinn ihrer Lustbarkeiten. Und sie wird das Lachen in ihrem Gefolge haben, so lang sie selbst in den Gränzen des Komischen bleibt, d. h. so lange sie die sinnliche, beschränkende Natur nicht zu stark hervortreten läßt, und ihr das gehörige Gegengewicht von Geist und Freiheit gibt; sonst wird ihr Uebermuth Frevel, ihr Leichtsinn unverantwortlicher Spott, und ihre Freiheit läppische Kinderei und sinnlose Narrheit. Kurz, die Laune muß nicht bloß als etwas Subjektives und Willkührliches erscheinen, sondern sie muß in ihren Darstellungen auch objektiven Grund haben, so daß die Phantasie des Zuschauenden sich mit ihm in ein gleiches Verhältniß setzen kann, und das Lächerliche als eine natürliche Folge davon empfindet. Freilich ist es eben so schlimm, wenn das Subjektive ganz fehlt und der Verstand die Laune allein ersetzen will, wo wir für Eingebung des Gefühls nehmen sollen, was demselben nur nachgesagt ist. Auf diese Weise entsteht die gezwungene Laune, welche dem wirklich Launigen nur gewisse Mittel absieht, und derlei Ausdrücke gebraucht, welche ihr statt der fröhlichen Erhebung des Gemüths nur ein weises Ansehen geben. Die Afterlaune, sagt Schütze, gebraucht die Redensarten und den Witz wie eingemachte Sachen, sie kommen, Jahr aus Jahr ein, bei ihr unverändert zum Vorschein. Ihre Nachahmungen sind wie Obst aus Wachs, es fehlt ihnen das frische Leben und der gesunde Kern. Ein treffendes Beispiel von Laune s. Jean Paul's Vorschule 1. Thl. §. 37.

§. 76. Ist die Laune mit einer Vorliebe zum Sonderbaren, die daher auch am Ungereimten selbst, sobald es nur als sonderbar erscheint, unmittelbares Wohlgefallen findet, verbunden; so heißt sie auch Bizarrerie, und das Launige dieser Art, als Produkt derselben bizarr. Wenn dieses, wie gewöhnlich, einen leichten Anstrich des Närrischen hat, nennt man es auch barock. Das Barocke fällt beinahe zusammen mit dem Bizarren, wenn man es nicht als den höhern Grad des Seltsamen ansehen, und als dasjenige betrachten will, was durch Ueberladung, Unnatürlichkeit, Buntscheckigkeit und Verworrenheit der Zusammenstellung auffällt. Ein barocker Geschmack ist demnach der, der das Barocke wählt und liebt. Der Geschmack am Barocken wird aber herrschend, wenn der Sinn für das Einfache und Natürliche

verloren geht, und man zum Auffallenden, Ungewöhnlichen, Ueberladenen und stark Kontrastirenden, als Reitzmittel der Aufmerksamkeit und des Genusses, seine Zuflucht nimmt. Es kann nicht nur in der Poesie, sondern auch in der bildenden Kunst und der Musik statt finden.

§. 77. Das Komische erscheint aber nicht immer rein; es ist oft der Fall, daß Ernst und Scherz einander begegnen, sich wie Licht und Schatten bedingen und voraussetzen. Auch im Leben begegnen sich oft Schmerz und Lust, Leid und Freude, Ernst und Scherz, Weinen und Lachen, Ideales und Gemeines. Werden nun diese möglichen Lebenserscheinungen so aufgefaßt, und wieder dargestellt, daß sich dadurch ein bestimmter ästhetischer Effekt erzeugt; so findet das Schöne eine besondere Weise sich zu offenbaren, und zwar auf eine doppelte Seite, entweder humoristisch oder satyrisch.

§. 78. Wie sich die bloße Heiterkeit zur wirklichen Laune verhält, so verhält sich die Laune wieder zum Humor. Von ihm ist die Laune nur der physische, der subjektive Theil, eine lyrische Stimmung, die den Körper bloß des Humors fähig macht. Dieser ist aber ein Produkt des Geistes, ja der Geist selbst. Deßhalb ist er auch nicht sowohl empfindend, als beschauend, keine Aufwallung, keine Begeisterung, sondern ein ruhiger, und doch aufs Höchste beseelter Zustand, keine fortreißende Fröhlichkeit, auch keine Freude über einen Gegenstand, sondern ein Schweben, ein Erhabenseyn über alle, nicht bloße Freiheit in Absicht der Dinge und ihrer Eindrücke, sondern eigne Selbstständigkeit, kein Fliehen aus der Welt und kein Entsagen, sondern ein Herrschen über alles, aber kein Herrschen mit Kampf, sondern ein Selbsthingeben an die Idee. Der geniale Humor geht, wie das Genie überhaupt, mit einer höhern (Vernunft-) Ansicht der Dinge an die Betrachtung der Welt und des Lebens; daher spiegeln sich auch beide im Auge des Humoristen ganz anders, als sie dem gewöhnlichen Menschen erscheinen; daher kommts, daß jener oft mitten in dem Lächerlichen für Andere — traurigen Ernst erblickt, in dem Ernste für sie dagegen oft nur Lächerliches und Komisches. Daher rührt es aber auch, daß Alltagsmenschen, die sich zu den höhern Ansichten des Humoristen nicht zu erheben vermögen, ihm als bloße launenhafte Sonderbarkeit anrechnen, was ihm doch

Natur ist; ja, daß er in seiner genialen Begeisterung dem kalten Verstandesmanne sogar als Narr erscheint.

Der Humor bewegt sich demnach zwischen Scherz und Ernst, dem Lächerlichen und Sentimentalen, ja selbst dem Tragisch-Pathetischen, zwischen dem Komischen und Erhabenen auf eine eigenthümlich freie Weise. Der wahre Humorist, der nichts ohne Menschenliebe ist, sieht die menschliche Natur als eine eigene Mischung guter und schlimmer Eigenschaften an, und im Ganzen mehr Schwachheit als Verbrechen, mehr Thorheit als Laster. Er führt jede, auch die moralische Verkehrtheit auf ein falsches Urtheil zurück, mit dem Unterschiede aber vom Komiker, daß er sich selbst mit allem anscheinenden Ernste unter die falsch Urtheilenden stellt, und zu der Klasse zu gehören scheint (daher die humoristische Subjektivität, die Rolle eines parodischen Ichs, wie Jean Paul sagt), während der reine Komiker, auch wo er, ohne ins Didaktische überzugehen, nur das Faktum darlegt, doch leicht als außerhalb der Klasse befindlich erkannt wird. Es gibt für den Humor, wie Jean Paul sagt, keine einzelne Thorheit, keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt. Darum findet er die Menschen weder lächerlich, noch abscheulich, sondern bedauernswerth, woraus sich jene milde Empfindsamkeit erklärt, welche dem Humoristen vor Andern eigen ist, und durch welche seine Stimmung bald bis zum weichen Elegischen herab, bald bis zum erhabenen Pathos hinaufsteigt. Der Humorist erniedrigt, wie Jean Paul bemerkt, das Große, um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, um ihm das Große zur Seite zu setzen, und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit Alles gleich ist und Nichts. Diese Stimmung, welche den Humoristen von seiner ernsten und erhabenen Seite zeigt, darf aber nicht die vorherrschende seyn, weil er sonst nur verwunden würde, da er doch, menschenliebend, wie er ist, vielmehr heilen, und aus der Entzweiung die Harmonie wieder herstellen will. Darum kehrt er weniger sein Gesicht mit dem Ausdruck des erhabenen Ernstes nach dem Menschen hin, als das andere, voll milden Lächelns. Sein Streben ist dahin gerichtet, die Menschen in eine mildere Region zu führen, wo sie, zwar nicht frei von den Stürmen und Dünsten, doch einen milden Himmel sehen, und des Sonnenscheins sich freuen, Himmel und Erde zugleich genießen können. — Man könnte den Humor demnach erklären als jene eigenthümliche Stimmung des Gemüths, worin dieses, das Le-

nichts anders, als ein originelles Spiel des
Kombinirung lächerlicher und ernsthafter Vorstel
höhere moralische Tendenz, als um individuel
einzelner Thoren zu spotten; Humor hing
originelle Verbindung von Ideen durch das ko
vermögen, welches von dem Standpunkt allge
nicht über die Thorheit des Einzelnen, sondern
heit des ganzen Menschenlebens, obgleich unter
schein eines bloßen Spiels, Gericht hält, und dah
Beziehung auf das Ideal der Sittlichkeit selbst
eigenen Worten zu Folge ist Humor der komisc
der nur verkleinert und gefangen als Haus-
als bestimmte Hamadryade des Dornenstrauchs, d
erscheint. Humor hat einen höhern, Laune
Vergleichungspunkt. Der Humor auf seiner h
geht schon in den Taumel des Dithyrambus
Richter sich ausdrückt, die im Hohlspiegel eckig
ander gehende Sinnenwelt gegen die Idee aufrichtet,
gegenhält.

Der Styl, das Kolorit des Hum
nicht weniger eigenthümlich seyn, als seine Weltan
wird sich in jenen spiegeln. Die Darstellung wird
tische Farbenspiel, die schärfste und vielseitigste G
in die kleinsten Einzelnheiten

und wenigstens seltner in Kunstwerken, weil sie, bei ihrer entschiedenen Vorliebe für regelmäßige Schönheit, das Heterogene, Unregelmäßige darin nicht liebten. Ein solches ist nun die Verschmelzung von Rührung und Komik. Dessen ungeachtet war er den Griechen nicht fremd, ob sie gleich denselben mehr von der sittlichen, als ästhetischen Seite schätzten. So hat z. B. die Ironie des Sokrates, worin er oft Gegenstände vorträgt, die an sich sehr sentimental sind, schon Züge des Humoristischen an sich; so auch manches im Aristophanes und in Lucian's Werken, obgleich sein Ton nicht so scharf und schneidend ist, als der in neuern Zeiten. In den Römern Plautus, Catull, Horaz, Martial, Petronius, Apulejus findet sich mehr die leichte, spielende, oft anch wirklich ausgelassene Laune, zuweilen auch wohl mehr die entschiedene kältere Satyre, als eigentlicher Humor. Am meisten Humor unter allen Nationen besitzen unstreitig die Engländer, und ihre vorzüglichsten humoristischen Schriftsteller sind: Sterne (Yorik) in seinem Tristram Shandy, den empfindsamen Reisen, — Swift, (vielleicht der bitterste von allen) besonders in seinem Gulliver und im Mährchen von der Tonne, Shakespeare, der auch hierin einzig ist, und sowohl von dem vollwichtigsten Humor als der heitern Laune die meisterhaftesten Beispiele aufstellt, wie im Hamlet, dem Narren im König Lear, im Polonius, Mercutio, Fallstaff, Pistol u. a. m.; — ferner Fielding im Tom Jones, Joseph Andrews, Smollet im Peregine Pikle rc. Unter den Spaniern steht Cervantes an der Spitze, wie er überhaupt zu den größten Humoristen gehört, die es jemals gab. Von den Franzosen gehören mehr oder weniger hieher: Montaigne (doch nur stellenweise), ferner Rabelais, die Sevigné, Scarron, Lafontaine, Voltaire, J. J. Rousseau, Crebillon der Jüngere, le Sage, der jedoch zu oft schon prosaisch wird. Von den Italienern: Boccaccio, Ariosto (in den Allegorien), Gozzi. Von den Deutschen: Lessing, Wieland, Göthe (z. B. im Jahrmarkt zu Plundershausen), Thümmel, Musäus (einer der vorzüglichsten Humoristen), Lichtenberg, Jünger, Kästner, Sturz, Michaelis, Anton Wall, Langbein, Blumauer (die aber sämmtlich mehr launig, als humoristisch im strengern Sinne sind); ferner Pfeffel, Nicolai, Claudius, Hippel, Tiek, der

ben mit dem Ideale vergleichend, und von den Widersprüchen erstern bald mehr, oder minder tief verwundet, bald zu spöttis und selbst zu sarkastischer Lache gereitzt, seine richtenden Gefü darüber in einer originellen Mischung des Komischen mit dem S timentalen ergießt. Der große Humorist Jean Paul, der unstreitig das vollste Stimmrecht besitzt, zieht zwischen Laune Humor folgende Scheidungslinie: Ihm ist komische Lau nichts anders, als ein originelles Spiel des Witzes in seltsa Kombinirung lächerlicher und ernsthafter Vorstellungen, jedoch o höhere moralische Tendenz, als um individueller Thorheiten einzelner Thoren zu spotten; Humor hingegen eine ähnl originelle Verbindung von Ideen durch das komische Schöpfun vermögen, welches von dem Standpunkt allgemeiner Weltans nicht über die Thorheit des Einzelnen, sondern über die Verkeh heit des ganzen Menschenlebens, obgleich unter dem äußern schein eines bloßen Spiels, Gericht hält, und daher eine sehr er Beziehung auf das Ideal der Sittlichkeit selbst hat. J. Pau eigenen Worten zu Folge ist Humor der komische Weltgei der nur verkleinert und gefangen als Haus- und Waldg als bestimmte Hamadryade des Dornenstrauchs, d. h. als Lau erscheint. Humor hat einen höhern, Laune einen niede Vergleichungspunkt. Der Humor auf seiner höchsten St geht schon in den Taumel des Dithyrambus über, der, Richter sich ausdrückt, die im Hohlspiegel eckig und lang aus ander gehende Sinnenwelt gegen die Idee aufrichtet, und sie ihr gegenhält.

Der Styl, das Kolorit des Humoristen kön nicht weniger eigenthümlich seyn, als seine Weltanschauung; d wird sich in jenen spiegeln. Die Darstellung wird das reichste p tische Farbenspiel, die schärfste und vielseitigste Charakteristik in die kleinsten Einzelnheiten hinab, mit dem treffendsten vereinbaren. Die humoristische Schönheit wird daher keine an seyn, als eine unregelmäßige, wobei der Willkühr der Laune gleich mehr Einfluß gestattet seyn wird, als in Werken der re mäßigen Schönheit der Fall seyn kann und darf. Humoristi Werke haben etwas Lyrisches an sich, und die durchscheinende, m oder weniger liebenswürdige Subjektivität des Dichters hat kei geringen Antheil an dem Vergnügen, welches sie gewähren.

§. 79. Bei den Alten findet sich der Humor nicht so lei

und wenigstens seltner in Kunstwerken, weil sie, bei ihrer entschiedenen Vorliebe für regelmäßige Schönheit, das Heterogene, Unregelmäßige darin nicht liebten. Ein solches ist nun die Verschmelzung von Rührung und Komik. Dessen ungeachtet war er den Griechen nicht fremd, ob sie gleich denselben mehr von der sittlichen, als ästhetischen Seite schätzten. So hat z. B. die Ironie des Sokrates, worin er oft Gegenstände vorträgt, die an sich sehr sentimental sind, schon Züge des Humoristischen an sich; so auch manches im Aristophanes und in Lucian's Werken, obgleich sein Ton nicht so scharf und schneidend ist, als der in neuern Zeiten. In den Römern Plautus, Catull, Horaz, Martial, Petronius, Apulejus findet sich mehr die leichte, spielende, oft auch wirklich ausgelassene Laune, zuweilen auch wohl mehr die entschiedene kältere Satyre, als eigentlicher Humor. Am meisten Humor unter allen Nationen besitzen unstreitig die Engländer, und ihre vorzüglichsten humoristischen Schriftsteller sind: Sterne (Yorik) in seinem Tristram Shandy, den empfindsamen Reisen, — Swift, (vielleicht der bitterste von allen) besonders in seinem Gulliver und im Mährchen von der Tonne, Shakespeare, der auch hierin einzig ist, und sowohl von dem vollwichtigsten Humor als der heitern Laune die meisterhaftesten Beispiele aufstellt, wie im Hamlet, dem Narren im König Lear, im Polonius, Mercutio, Fallstaff, Pistol u. a. m.; — ferner Fielding im Tom Jones, Joseph Andrews, Smollet im Peregine Pikle ꝛc. Unter den Spaniern steht Cervantes an der Spitze, wie er überhaupt zu den größten Humoristen gehört, die es jemals gab. Von den Franzosen gehören mehr oder weniger hieher: Montaigne (doch nur stellenweise), ferner Rabelais, die Sevigné, Scarron, Lafontaine, Voltaire, J. J. Rousseau, Crebillon der Jüngere, le Sage, der jedoch zu oft schon prosaisch wird. Von den Italienern: Boccaccio, Ariosto (in den Allegorien), Gozzi. Von den Deutschen: Lessing, Wieland, Göthe (z. B. im Jahrmarkt zu Plundershausen), Thümmel, Musäus (einer der vorzüglichsten Humoristen), Lichtenberg, Jünger, Kästner, Sturz, Michaelis, Anton Wall, Langbein, Blumauer (die aber sämmtlich mehr launig, als humoristisch im strengern Sinne sind); ferner Pfeffel, Nicolai, Claudius, Hippel, Tiek, der

Däne Baggesen (die letztern drei gehören unter die bedeutendsten Humoristen Deutschlands). Der größte, originellste aller deutschen Humoristen ist jedoch ohne Zweifel Jean Paul. Er hat wahren Sterlingswitz, wiewohl auf der andern Seite nicht geläugnet werden kann, daß seine allzureiche Bildersprache und seine Ueberfülle von Gelehrsamkeit ihn öfters zu mißfälligen Arabesken veranlassen. Um Beispiele seines tiefen Humors aufzustellen, erinnere ich nur im Titan an Schoppes Wahnsinn und Krankheit — an dessen nächtliche Predigt in der Blumenbühler Kirche, zu seiner eigenen Erbauung, und an den Erzähler derselben — an die Dohle des Kahlkopfs ꝛc. im Siebenkäs an die Rede Christi vom Weltgebäude herab — an Leibgebers Brief über das Einschachtlungs-System ꝛc. in den Palingenesien an die Statuten der historischen Gesellschaft in Baireuth, Hof, Erlangen ꝛc. ꝛc. In Rücksicht der Tonkunst gehört unter Andern unser treffliche Haydn zu den Tonsetzern, die viel komische Laune und selbst gewichtigern Humor besitzen. Wenigstens findet man, wie Jean Paul von ihm sagt, in manchen seiner Tonstücke etwas der Keckheit des vernichtenden Humors ähnliches, gleichsam einen Ausdruck von Weltverachtung, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet, und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd stürmt. Doch läßt sich nicht läugnen, daß diesen Tonkünstler seine Laune auch da zuweilen überrascht, wo sie der Haltung des Ganzen schadet, folglich störend wirkt. Nicht so bei Mozart, der oft auch humoristisch ist, aber nie die Haltung des Ganzen verletzt. Der größte Humorist unter den Tonkünstlern jedoch, und mit einem Worte, der musikalische Jean Paul war ohne Zweifel unser treffliche Beethoven. Auch Tomaschek aus Prag verdient hier rühmliche Erwähnung. Sind verschiedene seiner Sonaten mehr launigt, tragen seine Eklogen den Charakter der Naivität, so haben dagegen seine Rhapsodien und Kaprizzen mehr das Gepräge des Humoristischen.

§. 80. Auch dem Humoristischen stehen gewisse Fehler entgegen. Fehlt es bei der Weichheit des Herzens an lebendiger Phantasie und treffendem Witze, so geht daraus das Fade, weinerlich Tändelnde hervor. Herrscht Phantasie und Witz allein ohne innige Empfindsamkeit, so wird entweder bloß 1 Bizarre erzeugt, oder gar kalter Spott, der nur verwundet, ohne einen Tropfen Balsam dafür zu bieten. Auch darf

angeblich Wahren zu bezeichnen, und so den Gegenstand in seiner schlecht verschleierten Blöße selbst deutlicher erscheinen zu lassen. Je mehr Scheingründe jemand für eine falsche Sache zu erfinden vermag, desto feiner ist seine Ironie; er kann eine Menge derselben einem andern andichten; widerstreiten sie aber dem Charakter des andern, so wird seine Ironie unwahr und gezwungen. Wird er durch Uebertreibung zu deutlich, so daß ohne alle objektive Wahrscheinlichkeit nur seine Absicht und sein Urtheil hervorgeht, so entsteht die grobe Ironie. Läßt die Darstellung der Wahrheit wenig oder gar keinen Schein der Unechtheit bemerken; dann ist die Ironie versteckt, oder auch völlig unverständlich. Dieses ist eben so ein Fehler, als die zu große Deutlichkeit, die die Ironie zur Persiflage macht. — Uebrigens wird die Ironie um so komischer wirken, je unbefangener, und je natürlicher sie zu Werke geht, und je mehr komische Bestandtheile der Gegenstand in dem falschen Schein schon von selbst offenbart. Ohne diese würde die Ironie nur Scherz seyn, mit diesen ist sie eine wahrhaft poetische Beschauung der Welt, und eine stille Ergötzung an ihrer Thorheit. Meister der Ironie war Sokrates. Seine Bewunderung der Sophisten deckte ihre schwachen Seiten jedem Unbefangenen auf, und seine Demuth stellte seine Ueberlegenheit nur noch mehr ins Licht. Daß Beydes nur verstellt war, zeigte sich durch die Beschämung der stolzen Sophisten und durch seinen eigenen Triumph am Ende ihrer philosophischen Kampfspiele. Sie endigten damit, daß sie die Lacher und Bewunderer auf seine Seite brachten. Groß war vor allen Swift; auch Dr. Arbuthnot, unser Liskow u. a. m. Die Ironie wird übrigens in der überströmenden Jugend schwerer, im Alter aber immer leichter.

§. 85. Nimmt man die Maske der Naivität vor, gibt sich den Schein der naiven Offenherzigkeit, absichtlich, bloß um zu spotten; so erhält die Ironie den Charakter der Schalkhaftigkeit. Schalkhaft ist es, wenn Boileau von einem Abte sagt: „Man sagt, er hält die Predigten eines andern; aber ich weiß, daß sie sein sind, denn er hat sie ja gekauft." — Schalkhaft ist es, wenn Lessing von der Galathee sagt:

„Die arme Galathee, man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war." —

In beyden Fällen scheint es, als sollte die angegriffene Per-

überhaupt sind die Parodie und Travestie, die Persi-
flage, die Ironie und das Schalkhafte.

Die Parodie verändert die Hauptbegriffe eines gegebenen Gegenstandes und läßt die Nebenbegriffe stehen, wie der nachho-merische Sänger der Batrachomyomachie (Froschmäusekrieg); beim Travestiren verhält es sich umgekehrt, wie in Scar-ron's und Blumauer's Aeneis. Doch darf man Parodie und Travestie nicht bloß als Umbildungen vorhandener, ernsthaf-ter Werke betrachten. Sie können jeden rohen Stoff aufnehmen, und gestalten nach ihrer Weise. Jene wirkt immer durch den Ge-gensatz zwischen dem Gemeinen des Gegenstandes und dem Edeln des Tones, diese umgekehrt. In Hinsicht der Form können si[e] entweder lyrisch, episch oder dramatisch seyn.

§. 83. Wendet man das, was Parodie und Travestie mi[t] Gedichten thun, auf Personen an; so entsteht die Persiflage. Diese gleicht am meisten der komischen Parodie; denn auch si[e] wiederholt zum Theil etwas Gegebenes, aber nicht aus reinem ästhetischen Vergnügen, sondern um den andern tadelnd zum Ge-lächter und Gespötte zu machen. Sie geht entweder mehr auf di[e] Sache, und enthält ernstliche Mißbilligung, wo sie dann an di[e] Satyre gränzt; oder sie treibt ihr Spiel mehr um des Witze[s] willen, und ist dann wieder dem Scherze verwandt. Aber de[r] Scherz ist subjektiver und unschuldiger, er geht aus einem hei-tern, wohlwollenden Gemüthe hervor, setzt bei seinen Behauptun-gen etwas Erdichtetes schon voraus, und will belustigen. Die Pe[r]-siflage dagegen ist mehr objectiven Ursprungs, indem ein wirklich[er] Gegenstand sie veranlaßt, und ihre Aeußerungen sind eine Sach[e] des Verstandes, und mit einer gewissen Kälte verbunden. Sie e[r]-wähnt des Geschehenen auf solche Weise, daß es tadelns- und b[e]-lachenswerth erscheinen muß; dieß thut sie, indem sie das Geg[e]-bene mit bedeutenden Accenten wieder gibt, oder es auch dur[ch] eine andere Stellung und durch Zusätze verstärkt. Der Ton, w[o]-mit sie es sagt, dient ihr zur Auslegung, und sie führt dam[it] oft ganze Reden eines Andern an, z. B. diene die Stelle aus Le[s]-sing's Minna von Barnhelm (3. Akt 4. Scene), wo d[er] Wirth von Wernern heimtückisch rühmt: „O! das ist ei[n] Freund von unserm Herrn Major! — das ist ein Freund! — der sich für ihn todtschlagen ließe!“ und Werner nachahmend vo[r] dem Wirthe sagt: „Ja und das ist ein Freund von unserm Herr[n]

angeblich Wahren zu bezeichnen, und so den Gegenstand in seiner schlecht verschleierten Blöße selbst deutlicher erscheinen zu lassen. Je mehr Scheingründe jemand für eine falsche Sache zu erfinden vermag, desto feiner ist seine Ironie; er kann eine Menge derselben einem andern andichten; widerstreiten sie aber dem Charakter des andern, so wird seine Ironie unwahr und gezwungen. Wird er durch Uebertreibung zu deutlich, so daß ohne alle objektive Wahrscheinlichkeit nur seine Absicht und sein Urtheil hervorgeht, so entsteht die grobe Ironie. Läßt die Darstellung der Wahrheit wenig oder gar keinen Schein der Unechtheit bemerken; dann ist die Ironie versteckt, oder auch völlig unverständlich. Dieses ist eben so ein Fehler, als die zu große Deutlichkeit, die die Ironie zur Persiflage macht. — Uebrigens wird die Ironie um so komischer wirken, je unbefangener, und je natürlicher sie zu Werke geht, und je mehr komische Bestandtheile der Gegenstand in dem falschen Schein schon von selbst offenbart. Ohne diese würde die Ironie nur Scherz seyn, mit diesen ist sie eine wahrhaft poetische Beschauung der Welt, und eine stille Ergötzung an ihrer Thorheit. Meister der Ironie war Sokrates. Seine Bewunderung der Sophisten deckte ihre schwachen Seiten jedem Unbefangenen auf, und seine Demuth stellte seine Ueberlegenheit nur noch mehr ins Licht. Daß Beydes nur verstellt war, zeigte sich durch die Beschämung der stolzen Sophisten und durch seinen eigenen Triumph am Ende ihrer philosophischen Kampfspiele. Sie endigten damit, daß sie die Lacher und Bewunderer auf seine Seite brachten. Groß war vor allen Swift; auch Dr. Arbuthnot, unser Liskow u. a. m. Die Ironie wird übrigens in der überströmenden Jugend schwerer, im Alter aber immer leichter.

§. 85. Nimmt man die Maske der Naivität vor, gibt sich den Schein der naiven Offenherzigkeit, absichtlich, bloß um zu spotten; so erhält die Ironie den Charakter der Schalkhaftigkeit. Schalkhaft ist es, wenn Boileau von einem Abte sagt: „Man sagt, er hält die Predigten eines andern; aber ich weiß, daß sie sein sind, denn er hat sie ja gekauft.“ — Schalkhaft ist es, wenn Lessing von der Galathee sagt:

„Die arme Galathee, man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.“ —

In beyden Fällen scheint es, als sollte die angegriffene Per-

son entschuldigt werden, und nur aus Einfalt würde etwas gesagt, wodurch sie noch lächerlicher wird, wogegen sie vertheidigt werden soll. Das Schalkhafte findet sich sehr häufig bei Sokrates, und fast durchgehends bei dem sokratischen Wieland.

§. 86. Zuletzt muß noch das Einfach- und das Romantisch-Schöne, die in allen bisher aufgezählten Modificationen des Schönen ihre Anwendung finden können, wohl unterschieden werden. Das erstere könnte man auch gleichsam das Plastisch-, das letztere gleichsam das Malerisch-Schöne nennen. Jenes charakterisirt sich durch Bestimmtheit, Klarheit, gehaltene ruhige Harmonie und Abgeschlossenheit der Form, dieses durch die Mannichfaltigkeit der sich verschlingenden Beziehungen, durch den Glanz und Wechsel der Farben, durch Ueberraschung der Zusammenstellungen, durch ein unbestimmtes Maß der Verhältnisse, durch die Zauberei der mehr in Luft schwebenden und in Duft gehüllten, als klar begränzten Gestalten, durch sehnsüchtige Beweglichkeit des Gemüths, das, Vergangenheit und Zukunft ahnungsvoll verbindend, sich über die Gegenwart hinaus eine Welt des Unendlichen baut, aus welcher das Zwielicht des Wunderbaren sich dämmernd herabsenkt, und die Gegenstände der Wirklichkeit helldunkel umzieht. Warum und inwiefern der antiken Zeit das Einfach-Schöne, der modernen das Romantische eigenthümlicher ist, siehe unten §. 152 ff.

Zweiter Abschnitt.

Kunsttheorie.

§. 87. An die Lehre von dem Schönen schließt sich die über Bedeutung und Wesen der Kunst.

Kunst überhaupt ist das Vermögen zu bilden, oder alles Hervorbringen eines Gegenstandes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff. Die Kunst bezieht sich demnach auf das, was der Mensch kann, d. h. durch sein praktisches Vermögen, oder als praktisch-vernünftiges Wesen vermag; sie fordert daher wesentlich Bewußtseyn, und in irgend einer Weise freie, d. i. von bloßer Naturnothwendigkeit unabhängige Zwecksetzung. Die Natur bringt eben

angeblich Wahren zu bezeichnen, und so den Gegenstand in seiner schlecht verschleierten Blöße selbst deutlicher erscheinen zu lassen. Je mehr Scheingründe jemand für eine falsche Sache zu erfinden vermag, desto feiner ist seine Ironie; er kann eine Menge derselben einem andern andichten; widerstreiten sie aber dem Charakter des andern, so wird seine Ironie unwahr und gezwungen. Wird er durch Uebertreibung zu deutlich, so daß ohne alle objektive Wahrscheinlichkeit nur seine Absicht und sein Urtheil hervorgeht, so entsteht die grobe Ironie. Läßt die Darstellung der Wahrheit wenig oder gar keinen Schein der Unechtheit bemerken; dann ist die Ironie versteckt, oder auch völlig unverständlich. Dieses ist eben so ein Fehler, als die zu große Deutlichkeit, die die Ironie zur Persiflage macht. — Uebrigens wird die Ironie um so komischer wirken, je unbefangener, und je natürlicher sie zu Werke geht, und je mehr komische Bestandtheile der Gegenstand in dem falschen Schein schon von selbst offenbart. Ohne diese würde die Ironie nur Scherz seyn, mit diesen ist sie eine wahrhaft poetische Beschauung der Welt, und eine stille Ergötzung an ihrer Thorheit. Meister der Ironie war Sokrates. Seine Bewunderung der Sophisten deckte ihre schwachen Seiten jedem Unbefangenen auf, und seine Demuth stellte seine Ueberlegenheit nur noch mehr ins Licht. Daß Beydes nur verstellt war, zeigte sich durch die Beschämung der stolzen Sophisten und durch seinen eigenen Triumph am Ende ihrer philosophischen Kampfspiele. Sie endigten damit, daß sie die Lacher und Bewunderer auf seine Seite brachten. Groß war vor allen Swift; auch Dr. Arbuthnot, unser Liskow u. a. m. Die Ironie wird übrigens in der überströmenden Jugend schwerer, im Alter aber immer leichter.

§. 85. Nimmt man die Maske der Naivität vor, gibt sich den Schein der naiven Offenherzigkeit, absichtlich, bloß um zu spotten; so erhält die Ironie den Charakter der Schalkhaftigkeit. Schalkhaft ist es, wenn Boileau von einem Abte sagt: „Man sagt, er hält die Predigten eines andern; aber ich weiß, daß sie sein sind, denn er hat sie ja gekauft.“ — Schalkhaft ist es, wenn Lessing von der Galathee sagt:

„Die arme Galathee, man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.“ —

In beyden Fällen scheint es, als sollte die angegriffene Per-

son entschuldigt werden, und nur aus Einfalt würde etwas gesagt, wodurch sie noch lächerlicher wird, wogegen sie vertheidigt werden soll. Das Schalkhafte findet sich sehr häufig bei Sokrates, und fast durchgehends bei dem sokratischen Wieland.

§. 86. Zuletzt muß noch das Einfach- und das Romantisch-Schöne, die in allen bisher aufgezählten Modificationen des Schönen ihre Anwendung finden können, wohl unterschieden werden. Das erstere könnte man auch gleichsam das Plastisch-, das letztere gleichsam das Malerisch-Schöne nennen. Jenes charakterisirt sich durch Bestimmtheit, Klarheit, gehaltene ruhige Harmonie und Abgeschlossenheit der Form, dieses durch die Mannichfaltigkeit der sich verschlingenden Beziehungen, durch den Glanz und Wechsel der Farben, durch Ueberraschung der Zusammenstellungen, durch ein unbestimmtes Maß der Verhältnisse, durch die Zauberei der mehr in Luft schwebenden und in Duft gehüllten, als klar begränzten Gestalten, durch sehnsüchtige Beweglichkeit des Gemüths, das, Vergangenheit und Zukunft ahnungsvoll verbindend, sich über die Gegenwart hinaus eine Welt des Unendlichen baut, aus welcher das Zwielicht des Wunderbaren sich dämmernd herabsenkt, und die Gegenstände der Wirklichkeit helldunkel umzieht. Warum und inwiefern der antiken Zeit das Einfach-Schöne, der modernen das Romantische eigenthümlicher ist, siehe unten §. 152 ff.

Zweiter Abschnitt.

Kunsttheorie.

§. 87. An die Lehre von dem Schönen schließt sich die über Bedeutung und Wesen der Kunst.

Kunst-überhaupt ist das Vermögen zu bilden, oder alles Hervorbringen eines Gegenstandes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff. Die Kunst bezieht sich demnach auf das, was der Mensch kann, d. h. durch sein praktisches Vermögen, oder als praktisch-vernünftiges Wesen vermag; sie fordert daher wesentlich Bewußtseyn, und in irgend einer Weise freie, d. i. von bloßer Naturnothwendigkeit unabhängige Zwecksetzung. Die Natur bringt eben

sowohl als die Kunst hervor, und das von jener Hervorgebrachte erscheint uns ebenfalls als etwas Zweckmäßiges. Da wir aber die Produkte der Kunst von den Produkten der Natur unterscheiden; so muß auch das Hervorbringen beider verschieden seyn. Das Hervorbringen der Natur ist nämlich ein bloßes bewußtloses Wirken nach nothwendigen Gesetzen, die daher auch Naturgesetze heißen; das der Kunst aber ein Handeln nach frei entworfenen Regeln, die daher auch Kunstregeln heißen. Jenes Wirken erscheint uns daher als eine instinktartige, vom blinden Trieb abhängige, dieses Handeln aber als eine freie, von der Natur selbst geregelte Thätigkeit. Darum ist wohl die Kunst, nicht aber die Natur einer Vervollkommnung fähig. Wenn wir also die Natur eine Künstlerinn nennen, ihre Erzeugnisse mitunter Kunstwerke, wie z. B. die Zellen der Bienen, den Bau der Ameisen, der Korallenthiere, der Biber, die Nester mehrerer Vögel; so betrachten wir sie nach der Analogie der Kunst, indem wir bloß auf die Zweckmäßigkeit ihrer Wirkungen reflektiren, und von der Art und Weise ihrer Wirksamkeit absehen. Wenn uns etwas in der Natur anzieht, so tragen wir den menschlichen Charakter in sie hinüber, indem wir ein freies Leben und Wirken in ihr wahrzunehmen glauben; und ihr Reitz verschwindet, sobald sie uns unter dem Gesetz strenger Nothwendigkeit erscheint.

§. 88. Aber Kunst und Natur sind nicht Opposita, sondern uxta se posita. Von der einen Seite ist die Kunst durch die Natur begründet, und durch sie allein möglich gemacht. Sie setzt einen Stoff voraus, den sie gestaltet, und der sich auf die Erscheinungen der Natur unmittelbar oder mittelbar bezieht. Der Mensch kann nämlich, wie schöpferisch auch seine Phantasie wirke, dennoch keinen Stoff im eigentlichen Sinne erschaffen. Seine Schöpfung bezieht sich also auf Formgebung. Er empfängt den Stoff, welchen er bildet, von der Natur und Geschichte, und dieser Stoff muß eben sowohl der Bildung zu vernünftigen Zwecken fähig, als der Mensch für die Auffassung, Wahrnehmung und Bearbeitung desselben empfänglich gedacht werden. In Hinsicht auf dessen Kunstfähigkeit insbesondere ist die Kunst schon dadurch von der Natur abhängig, daß der Mensch zugleich Naturwesen ist, und in ihm die Natur die höchste Stufe der Vollkommenheit und Bildung erreicht hat. Vermittelst letzterer faßt er die Natur auf, lernt die Gesetze kennen, und auf dieselbe zur Erreichung seiner Zwecke ge-

setzmäßig einwirken. Die Gesetze, nach welchen er Werke der Kunst hervorbringt, sind daher zugleich Naturgesetze, d. h. in seiner Anschauung der Natur gegründet; aber er verfolgt sie mit Bewußtseyn und Willkühr.

§. 89. Was treibt aber den Menschen überhaupt an, durch Bearbeitung des von der Natur empfangenen Stoffes, und Umbildung vorhandner Formen, Veränderungen in der Erscheinungswelt hervorzubringen, und die Natur zu seinen Zwecken zu behandeln? Das Bedürfniß, was ihn hierzu treibt, ist die Wahrnehmung oder das Gefühl, daß die einzelnen Umgebungen und Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens, mit den ihm eigenthümlichen, oder mit andern gemeinschaftlichen Zwecken, nicht immer übereinstimmen. In wiefern er nun theils den Drang zu wirken lebhaft in sich fühlt, theils die Natur nach ihren Gesetzen erkannt, und mithin auf sie gesetzlich zu wirken, sie zu bilden und zu behandeln gelernt hat; insofern sucht er auch den selbstthätig vorgesetzten, oder ihm gegebnen Zweck, und die vorhandenen Mittel zur Erreichung desselben vergleichend, das noch Mangelnde durch Kombination zu ergänzen, und erzeugt dadurch in sich die Vorstellung von etwas Aeußerm, das als Mittel, die Forderung des Gedankens und seiner innern Welt überhaupt mit den äußern und vorhandenen Erscheinungen zu verbinden, eintreten soll, er erfindet und dichtet. Herrschaft des Geistes über die Natur ist somit aller Kunst Wesen und Kennzeichen, und aller Kunstbestrebungen letzter Zweck und Erfolg beruht darauf, daß mit dem wachsenden geistigen Bedürfnisse des Menschen die Natur und seine Umgebungen zu seinen idealen Forderungen immer mehr erhoben werden.

§. 90. Durch ihre nächsten Zwecke, und durch das nächste Bedürfniß, worauf sich die Werke der Kunst gründen, so wie durch die herrschenden Kräfte, welche bei ihrer Hervorbringung wirksam sind, und die Art, wie sie dabei in Wirksamkeit gesetzt werden, unterscheidet man mechanische (gebundene) und freie Künste. Bei der mechanischen Kunst, dem Handwerke, ist der Mensch in seinem Wirken abhängig von einem äußern Bedürfnisse, da schafft er nicht frei und selbstständig, er fügt sich den Forderungen des täglichen Lebens, und was er hervorbringt, ist berechnet als Mittel zu irgend einem Zweck, und hat kein für sich bestehendes Daseyn. Aber der Mensch vermag auch aus sich eine

Welt hervorzurufen in wohlgefälligen Formen und durchdrungen vom geistigen Leben; er bildet in Sprache, Farbe, Stein und Tönen, entweder bloß weil eine schöpferische Kraft (Est Deus in nobis, agitante calescimus illo) ihn treibt, oder wenn er auch einen äußern Zweck verfolgt, doch mit völliger Freiheit, indem er sein Geschäft zugleich als ein freies Spiel der Phantasie betreibt. Im ersten Falle hat sein Gebilde sein eigenes, unabhängiges Seyn, und in diesem ist sein ganzer Werth eingeschlossen. Im zweiten Falle bearbeitet er die für anderweitige Zwecke bestimmten Gegenstände zur Beförderung der Geschmackslust nach ästhetischen Ideen und unterwirft sich in ihren Darstellungen freiwillig jenem außerhalb der schönen Kunst liegenden Zwecke.

Ist das Handwerk eine Aeußerung des Fleißes; so erscheint die Kunst in ihrer Ankündigung als ein Produkt des Genie's. Das erstere setzt höchstens körperliche Geschicklichkeit und Gewandtheit voraus, die letztere ein freies Spiel der Phantasie. Das erstere wird des Erwerbes wegen, oder zur Vertreibung der Langeweile geübt; die letztere entspringt aus dem Gefühle, und spricht zum Gefühle. Beim ersten ist das Technische die Hauptsache, und mit ihrer Erlernung ist der Kreis der handwerksmäßigen Fertigkeit und Geschicklichkeit geschlossen; bei der letztern ist das Technische zwar nöthig, aber doch nur untergeordnetes Merkmal der artistischen Vollendung der Form, überhaupt Nebensache. Am Kunstwerke erblickt der Beschauer nicht etwa die Spuren absichtlichen Handelns, sondern die gegenwärtige Idee.

§. 91. Aber auch von der Wissenschaft unterscheidet sich die freie Kunst wesentlich. Die Wissenschaft entspringt aus dem Erkenntnißvermögen, und beschäftigt auch zunächst dasselbe; die Kunst ist Sache des Gefühls und der Phantasie. Die Kunst ist, ihrem Wesen nach, Darstellung, will etwas Inneres zur Erscheinung bringen, und nicht das Wissen ist bei ihr die Hauptsache, sondern das äußerlich Hervorgebrachte; die Wissenschaft weilt dagegen im Kreise des Allgemeinen, der Gesetze und des Zusammenhanges der Dinge; bei ihr ist also die Darstellung nicht die Hauptsache, sondern das Bewußtwerden geistiger Wahrheiten durch Begriffe und deren Verbindungen.

§. 92. Die freien Künste zerfallen wieder nach §. 90 in relative und absolute. Die erstern haben noch einen, außer ihren Werken liegenden Zweck, und gefallen deßhalb auch nicht

rein für sich — dahin gehören die Redekunst, und streng genommen auch die Baukunst —; die absoluten sind solche, deren Werke nur die Erscheinungen des begeisterten Gemüthes darstellen, und als solche Darstellungen durch sich selbst gefallen. Ihnen liegt das höhere Bedürfniß und der Wunsch zum Grunde, die Momente innerer Anschauungsfülle, die Ideale der Phantasie festzuhalten, und in selbstständigen, in sich abgeschlossenen, der Anschauung durch sich selbst würdigen Formen auszuprägen. Die Darstellung, welche der Kunst Kennzeichen ist, wird hier auf das Höchste gebracht, zu etwas Absolutem erhoben, indem in der Darstellung selbst, das Ideale auf eigenthümliche Weise, und in allen ihren Theilen zur vollkommensten Anschauung gebracht wird, oder zur Erscheinung kommen soll. Dieses geschieht dadurch, daß die Idee sich mit der dargestellten Form unzertrennlich verbindet, so daß diese gleichsam um ihrer selbst willen da ist. Nun aber besteht die Schönheit in der Uebereinstimmung des Sinnlichen und Individuellen mit dem Idealen, als dessen vollendete Form es erscheint. Die absoluten Künste sind also keine andern, als die sogenannten schönen Künste. In ihnen herrscht die Schönheit, die durch sich selbst gefällt, ohne fremde Beziehung, und ihren Zweck in sich selbst trägt. Wir können daher Kunst vorzugsweise und in engster Bedeutung erklären als die Fähigkeit (das Vermögen), mit selbstschöpferischer Thätigkeit das Ideale in der entsprechendsten anschaulichen Form vollendet darzustellen.

§. 93. Schon aus dem Begriffe der schönen Kunst ergibt sich von selbst, daß nur Darstellung des Schönen der oberste Grundsatz der Kunst sey, und daß keineswegs die Nachahmung der Natur als höchstes Princip an die Spitze der Kunsttheorie gestellt werden könne.

§. 94. Aristoteles ging zuerst in seiner Poetik von dem Satze aus, die Poesie und alle Formen derselben seyen Nachahmungen der Natur, und seitdem tönte unzähligemal als Princip der Kunst der Satz wieder: Ahme die Natur nach. Man hätte aber vorher den Begriff der Natur näher bestimmen sollen, weil ohne deutliche und bestimmte Kenntniß des Nachzuahmenden weder der Nachahmer einen festen Anhaltspunkt, noch die Kritik einen sichern Maßstab hat. Und wie vieler Deutungen ist nicht das Wort „Natur“ fähig? Und worin soll die Nachahmung der

Natur bestehen? Man setzte sie anfangs in die Nachbildung dessen, was in der unmittelbaren Wahrnehmung des Gegenstandes gegeben ist. Man machte den Zusatz: „Kein unnatürliches Kunstwerk habe Anspruch auf den Rang eines schönen Werkes, folglich sey der Künstler stets an die Nachahmung der Natur gebunden.“ Natürlichkeit ist allerdings ein wesentliches Erforderniß eines Kunstwerkes. Doch wird unter diesem Ausdrucke keineswegs Uebereinstimmung mit der Natur, wie sie unsern Sinnen erscheint, d. h. mit der wirklichen Welt, sondern mit der in der Idee aufgefaßten Natur, d. h. mit einer Idealwelt, zu verstehen seyn. Ueberdieß will man hier nicht zunächst wissen, woher der Künstler den Stoff seiner Werke nehme, sondern zu welchem Zwecke er ihn verarbeite. Das wahre Kunstwerk ist ein freies Erzeugniß des menschlichen Geistes, Frucht des Genies, dieses beurkundet sich aber durch Originalität. Zu dem Geiste kann nur Geist sprechen; nur wo eine Idee aus einem Kunstwerke hervorleuchtet, erkennen wir es als wahres Kunstwerk an. Die Form wird erst schön durch die beseelende Idee. Und stoßen uns nicht die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen vielmehr ab? Die Schönheit ist überdieß dem Kunstwerke, das nach Ideen erzeugt wird, wesentlich und nothwendig; den einzelnen Naturerscheinungen, welche aus dem Individuellen bewußtlos entstehen, ist hingegen die Schönheit nur zufällig. Wenn aber die Kunstschönheit in der Nachahmung des Wirklichen bestände, würden wohl auch die Darstellungen eckelhafter Naturscenen schön seyn? Und finden wir wohl die Urbilder anerkannter Meisterwerke der Kunst in der wirklichen Natur? Wo hat je das Urbild von dem olympischen Zeus, von der Pallas Athene auf der Akropolis in Athen dagestanden, als in dem schaffenden Geiste des Phidias, welcher sie bildete? Wäre ferner Nachahmung Zweck und Princip der Kunst, so müßte ein gut getroffenes Portrait mehr gefallen, als eine Madonna von Raphael, das alltägliche Leben in irgend einem Familiengemälde mehr, als das höhere geistige in v. Göthe's Iphigenie und Tasso.

§. 95. Durch diese und ähnliche Schwierigkeiten gedrängt, suchte man in der Folge das Princip der Kunst dadurch zu begränzen, daß man bloß Nachahmung schöner Gegenstände der Natur forderte. Vorzüglich war es Batteux, der also folgerte: „Nur im uneigentlichen Sinne kann man vom menschlichen Geiste sagen,

er schaffe. In allen seinen Werken erkennt man, wenn nicht an der ganzen Komposition, so doch an den Einzelnheiten, das Vorbild der Natur. Dieß geht so weit, daß selbst die Gebilde einer zerrütteten Phantasie noch aus Theilen bestehen, die der Natur angehören. Auch der Künstler bleibt in so fern, mitten im Fluge der Begeisterung, noch an den Kreis der Natur gebunden, wenn er nicht statt einer ordnungsvollen Welt, ein wüstes Chaos hervorbringen, Unlust statt der Lust erwecken will. Folglich ahmt auch er nach, und so sind denn die Künste sammt und sonders nichts anders, als Nachahmerinnen. Da jedoch die schönen Künste zugleich freie Künste sind, so dürfen sie den Spuren der Natur nicht knechtisch nachfolgen; sie müssen bloß das Schöne derselben zu ihren Darstellungen wählen. Demnach ist Nachahmung der schönen Natur das Princip der freien Künste." — Dadurch wird ja offenbar zugestanden, daß in der Natur das Schöne mit dem Nichtschönen gemischt sey. Muß nun, um zum Behufe der Nachahmung das Schöne von dem Nichtschönen zu trennen, dem Künstler nicht schon die Idee der Schönheit klar geworden seyn? und wozu bedarf er dann noch des Aeußern? Aber auch zugegeben, daß das Kunstwerk durch Zusammensetzung einzelner schöner Theile, die in der Natur zerstreut sind, entstehe; wie müssen zu diesem Zwecke die einzelnen zerstreuten Theile zusammengesetzt werden? oder ist überhaupt auf diese Weise die Hervorbringung eines organischen Ganzen möglich? Jedem Kunstwerke muß eine Idee zu Grunde liegen, und nur aus der Zusammenstellung seiner Form und aller seiner Theile mit der unterliegenden Idee geht die Schönheit des Werkes hervor. Jedes schöne Kunstwerk ist ein im Geiste empfangenes untheilbares Ganzes. Phidias Zeus, sagt Herder, thront in freundlicher Majestät. Seine ganze Form ist Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke. Der Geist, der das Haupt beseelt, erfüllt die göttliche Brust und den Bau des Körpers. Dieses und die ähnlichen Gebilde der griechischen Götter, sollen sie aus mehrern andern Gestalten hervorgegriffen, und zusammengesetzt worden seyn? Nein, als Götter stehen sie da, jeder nach seinem Charakter und Lebensalter, wie durch Einen Gedanken in allen seinen Formen gebildet. Nach diesem Gedanken kündigt sich die ganze Gottheit an, so, daß, wenn in Trümmern ein neues Gebilde der Erde entrissen wird, wir mit Zuversicht sprechen: dieses ist Herkules Brust, dieß Bacchus Hüfte, dieß die Stirne Zeus u. s. w. Und

wenn ein Unwissender, wie ehemals in der Rotonda des Vatikans, der Melpomene Haupt auf den Leib einer Bachante setzt, so fühlen wir den Mißton, wir kennen das fremde schöne Haupt, und zürnen dem Barbaren, der damit zwei Gestalten verwirrte.

§. 96. Bald ging man weiter, und forderte vom Künstler, er solle die Natur übertreffen, idealisiren, verschönert darstellen. Soll dieß geschehen, so muß ihm wieder die Idee der Schönheit schon vorschweben. Und in welchem Sinne soll hier das Wort „Natur" genommen werden? Was soll der Künstler übertreffen, was verschönert darstellen? Das sogenannte Wirkliche, sagt Sulzer, hat nicht bloß das Vergnügen zur Absicht; ihre Werke und Theile sollen auch nützen; sie arbeitet für die Vollkommenheit des Ganzen, und diesem muß oft die Vollkommenheit des Theils aufgeopfert werden; die Kunst muß darum die Natur — das in der That Seyende — verschönern, idealisiren, übertreffen. — Was verschönert wohl eigentlich der lyrische Dichter, wenn er seine Gefühle ausströmt? Was verschönert der epische Dichter, wenn er, wie Homer, einen Thersit, oder der dramatische, wenn er, wie Shakespeare im Lear, eine Regan, eine Goneril darstellt? Wie kann aber von einem Uebertreffen der sogenannten wirklichen Natur durch die Kunst die Rede seyn, da sie ihren Werken nicht das sinnlich=wirkliche Leben einzuhauchen vermag? Ein so großes Meisterstück der Kunst auch die mediceische Venus ist, so athmet sie nicht, sie wird von keinem Pulsschlage bewegt, von keinem Blute erwärmt. Wie soll der zeichnende Künstler, wie selbst der Maler beginnen, so manche Scenen aus der Natur, z. B. Sonnenauf= und untergang, das Firmament mit seinen Millionen von Sternen in einer verschönerten Darstellung wiederzugeben? Nicht nur verschönern kann der Künstler hier nicht, sondern er muß in dem ungleichen Wettkampfe mit der Natur dieser vielmehr unterliegen, und sich höchstens mit dem Lobe möglichster Annäherung an selbe begnügen. Die Kunst steht also von der einen Seite unter der Natur, diese ist jener unerreichbar. Von der andern Seite steht aber wieder die Natur unter der Kunst. Die sinnlichen Formen und Erscheinungen sind in einem steten Wechsel und Flusse begriffen. Die Kunst strebt nach etwas Höherem, sie will die ewigen Ideen in einem sinnlichen Bilde erreichen. Käme es ferner in der Kunst bloß auf Verschönerung des Wirklichen an, so würden auch die Künste der eigentlichen bloßen Belustigung in

die Sphäre der schönen zu stehen kommen, wie z. B. die Feuerwerkerkunst, welche die Gegenstände, die sie darstellt, durch Glanz, Wechsel der Farbe, so wie durch rege lebendige Bewegung ihrer Produkte, in gewissem Sinne verschönert, ob sie gleich nichts weniger als schöne Kunst ist, da sie nicht einmal einen höhern geistigen Begriff darstellen kann.

Bei der Aufstellung dieses Princips der Kunst ging man entweder von der Nachahmung der Natur, als dem gepriesenen obersten Grundsatze der Kunst ganz ab, oder man drehte sich in einem offenbaren Zirkel herum, indem man von dem, was man als Urbild der Schönheit aufstellte, nun eine Verschönerung forderte.

§. 97. Der wirkenden, beseelenden Kraft in der Natur soll der Künstler nacheifern, hieß es in der neuern Zeit, und nur insofern er diesen Geist lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Die Natur, oder die Welt ist ja die höchste lebendige Schönheit. In diesem Geiste gedacht, und als die nimmer ruhende, bei keiner Bildung stehen bleibende bildende Kraft, als rastlose Erzeugerinn der unendlichen Fülle endlicher Produkte und Gestalten, schwebt sie als Vorbild über dem menschlichen Kunstwerke, und nach ihrer Idee werden die einzelnen äußern Erscheinungen von uns beurtheilt. — Allerdings ist es allgemeine Forderung an ein Kunstwerk, daß es als Naturprodukt erscheine, d. h. als von selbst, und ohne mühsame Kunst entstanden. Der Künstler muß also die Regeln seiner Kunst auf lebendige und werkthätige Weise üben, wie die Natur. Aber wer wird wohl den magischen Kreis ziehen, in welchem sich der übermächtige Naturgeist fassen soll? Wessen Rufe wird er folgen? Wo dieser Geist ursprünglich nicht ist, kann er weder mitgetheilt, noch erstrebt, noch ereifert, noch auf irgend eine Weise ergriffen werden: wo er aber ist, bedarf er nicht erst durch Nachahmung erfaßt zu werden.

§. 98. Wir haben die Kunst bei der Erklärung derselben aus dem subjektiven Standpunkte betrachtet. Sie kann und muß aber auch aus dem objektiven beachtet werden. In der erstern Hinsicht betrifft sie die Fähigkeit des Schaffens und Darstellens, oder den Künstler; in der andern ist sie die ästhetische Schöpfung und Darstellung als solche, oder das Kunstwerk selbst.

§. 99. Die Kunst von ihrer subjektiven Seite betrachtet, setzt als unumgängliche Bedingung des Künstlers Genie voraus.

Auffallend ist es, wie weder der Grieche, noch der Römer ein entsprechendes Wort für diesen Begriff hatte; wir Deutsche haben das Wort von den Franzosen entlehnt, und ihm längst das Bürgerrecht gegeben. Was ist nun Genie? Ueberhaupt bezeichnen wir mit dem Namen „Genie" gewisse Günstlinge der Natur, denen ein höherer Genius beizuwohnen scheint, der sie bei ihrer Thätigkeit unterstützt, lenket und leitet. Sie zeigen in ihrer Wirksamkeit eine ungewöhnliche Energie, vermög welcher sie theils mehr als andere leisten, theils das, was sie leisten, auf eine eigenthümliche Weise leisten, so daß Andere mit aller Anstrengung es ihnen hierin nicht gleich thun können. Das Genie als solches ist stets produktiv, schaffend, ob es gleich dieß in einem verschiedenen Grade seyn kann; es ist etwas individuell-Ursprüngliches, kann daher weder durch fremde Bemühung (Erziehung und Unterricht) mitgetheilt, noch durch eigene Anstrengung (Fleiß und Studium) errungen werden. Das Genie ist endlich nicht auf eine Gemüthskraft oder einen gewissen Theil menschlicher Wirksamkeit beschränkt, sondern es kann sich auf alle erstrecken, sobald nur überhaupt Produktivität in irgend einer Art unserer Thätigkeit möglich ist. Ob es aber ein Universal-Genie geben könne, ist eine Frage, die schwerlich zu bejahen seyn dürfte. Wenigstens hat die Erfahrung noch kein Beispiel der Art aufgestellt. Man denke an Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Leibnitz u. a. In dieser Hinsicht unterscheidet man ferner das wissenschaftliche, das praktische, und das Kunstgenie. Auch das wissenschaftliche und praktische thut sich einzig durch Erfinden in der Wissenschaft und im Leben kund. Wir können nun das Kunstgenie erklären als die schaffende Kraft des Künstlers, welche nach ihren eigenthümlichen Gesetzen urbildlich wirkt, oder auch als die schöpferische Geistes- und Gemüthskraft, eigene Ideale in angemessenen Formen darzustellen.

§. 100. Nach dieser aufgestellten Erklärung werden Produktivität, Originalität und Musterhaftigkeit (Klassicität) die nothwendigen Eigenschaften des Kunstgenies und seiner Produkte seyn. Das Kunstgenie producirt selbst da, wo es scheinbar nachahmt; denn es zernichtet das fremde Leben, indem es ihm ein eignes, neues, selbstständiges Daseyn gibt. Das Genie ist original dadurch, daß es nach einem unendlichen Ziele strebend, die Schranken des Herkömmlichen durchbricht, und die gewöhnlichen Bahnen verläßt, große Entwürfe macht und mit kühner Hand

ausführt, so daß es sich dabei gleichsam instinktartig selbst Regel und Gesetz ist. So sagt der geniale Klopstock vom genialen Künstler:

Dem Künstler ward kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm. —
Er kennts, und sich selbst streng ist er Thäter,
Kommt zum Gipfel.

Das Ueberschreiten hergebrachter Regeln ist also allerdings als Folge der Genialität ein Kennzeichen des Genies. Aber hier zeigt sich auch eben eine gefährliche Klippe für das Genie; hier ist der Punkt, wo sich die wahre Genialität oder echte Originalität von der bloß erstrebten (affektirten) unterscheidet. Das Genie kann nämlich, indem es jene Schranken überschreitet, zuweilen auch wohl straucheln, und durch Verstoß gegen die Gesetze der gramatikalischen, logischen oder ästhetischen Vollkommenheit ein böses Beyspiel geben. Indessen wird es selbst von seinem Falle bald wieder aufstehen, und den richtigern Pfad einschlagen. Der Genielose aber, der dennoch gern für einen Originalgeist gehalten seyn möchte, sucht diesen Anspruch durch bloßes Abweichen von der Regel, mithin durch Nachäffung des Genies zu begründen. Das Genie wird aber in seinen Produktionen dadurch erst musterhaft (exemplarisch — kanonisch — klassisch), daß es sich mit dem Geschmacke in der Produktion verbindet. Das Geschmacklose hat keinen Anspruch auf Schönheit, das Genie in seiner Trennung vom Geschmacke wird nichts Schönes wirken; aber der Geschmack kommt nicht als Disciplin des Genies hinzu, sondern ist ursprünglich schon in demselben. Das Genie darf nicht als üppiges Gewächs angesehen werden, welches erst durch das Messer des Geschmackes beschnitten werden muß, damit es gefalle; das Genie hat das Maß schon in sich selbst. Es ist keine Einschränkung, welche das Genie von dem Geschmacke leidet, sondern ein Maß, welches das Genie sich selbst auflegt, und worin es als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint. Durch ihre innere Zweckmäßigkeit wecken aber die Produkte des Genies in jenem, der sie vor Augen hat, ähnliche Ideen, sie können Veranlassung zu eigenen Erzeugnissen von gleicher Güte, oder noch höherer Vollkommenheit werden. Hierin besteht die freie Nachahmung vorhandener Muster, die eigentlich Nacheiferung heißen sollte.

o nennt sie auch Schiller, wenn er im Prolog zu Wallen-
in's Lager sagt:

„Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze."

Diese Nachahmung setzt also im Nachahmenden selbst eben-
ls Genie voraus. Denn wenn dieß nicht vorhanden ist, so
rd die Nachahmung leicht sklavisch.

§. 101. Im gewöhnlichen Leben verwechselt man so oft
nie mit Talent, und dennoch ist der Unterschied wesentlich.
enn das Genie, sagt Luden, die reine, klare, stille, unend-
e Fläche des Meeres ist, das voll lebendiger Naturen, die blaue
ölbung des Himmels rein aufnimmt und zurückstrahlt; so ist
s Talent der vom Sturm aufgeregte Ocean, der gewaltig zum
immel hinaufstrebt, dessen verschobenes Bild er in sich trägt,
d immer umsonst zurückfallend, nie müde wird, den Versuch
wiederholen. Das Genie leuchtet wie ein Fixstern, durch eige-
s, krystallhelles Licht, und zeichnet sich durch die Erhabenheit
nes Standortes aus. Das Talent hat nur ein erborgtes, mat-
s, farbiges Licht, und zieht wandelbar in weiterer oder engerer
ahn, als Trabant, um das Genie. Das Genie ist vielkräftig,
s Talent ist einseitig, oder wie Jean Paul sich ausdrückt,
s Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlage
inen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite; eine
d dieselbe spielet sich selber zu mannichfachen Tönen vor dem
annichfaltigen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf
mal in Blüthe. So wie das Talent nur auf einzelne Kräfte
s Menschen, erstreckt sich auch seine Anschauung der Welt nur
f einzelne Theile derselben. Das Genie hingegen umfaßt den
nzen Menschen, das ganze Leben und die gesammte Natur der
inge, und stellt sie auf eine eigenthümliche Weise dar, und
thüllt verborgene Seiten derselben. Der bloß Talentvolle schafft
inzende Einzelnheiten, aber kein Ganzes, setzt leicht und glück-
h Gegebnes zusammen, bildet auch wohl eigenthümlich und neu,
er nicht aus voller Kraft, nicht ein gediegnes organisches Werk,
n hoher Musterhaftigkeit und unsterblicher Dauer. Das Talent
rebt nach Korrektheit, das Genie hat das Schöne unmittelbar im
uge.

§. 102. Aber man darf Genie auch nicht verwechseln mit
er Virtuosität oder der Kunstfertigkeit in der Ausführung.

Es kann jemand unstreitig viel Talent zur Musik besitzen, und es zu hoher Fertigkeit potenzirt haben; er kann die schwersten Kompositionen mit Leichtigkeit einstudiren, und mit Präcision vortragen, ohne deßhalb eigene Ideale schaffen und verwirklichen zu können. Zwar bedarf auch der geniale Künstler gewisser erworbener, wenn auch durch seine Natur ihm erleichterter technischer Fertigkeiten, der Uebung im Gebrauche besonderer Darstellungsmittel, und dieses ist das eigentlich Erlernbare in der Kunst; aber dieser erwerblichen Fertigkeiten und Kenntnisse bemächtigt sich der geniale Geist bei der Darstellung, und handhabt sie frei, jedoch zweckmäßig, um das, im Geiste Vollendete, auch äußerlich vor die Anschauung zu bringen.

§. 103. Das Genie ist als solches wohl stets produktiv, nie passiv. Weil aber zum völligen Erfassen genialer Erzeugnisse wieder eine geniale Anlage erforderlich ist, so kann man im Gegensatz der produktiven Genies, oder Genies im strengsten Sinne, auch passive Genies annehmen, die man richtiger die weiblichen, die empfangenden nennen könnte. Sie sind nach Jean Paul reicher an empfangender als schaffender Phantasie, ihnen geht im Schaffen jene geniale Besonnenheit ab, die allein von dem Zusammenklange aller und großer Kräfte erwacht; sie nehmen das „Geniale“ in ihre heilige offene Seele auf, hängen treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Manne, das Gemeine verschmähend; aber wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, quälen sie sich mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen, und sagen etwas anders, als sie wollten. Es sind — wenn nach den Indiern die Thiere die Stummen der Erde sind — die Stummen des Himmels. Jeder halte sie heilig, der Niedere und der Höhere! denn eben diese sind für die Welt die Mittler zwischen Gemeinheit und Genie, welche gleich Monden die geniale Sonne versöhnend der Nacht zuwerfen. Ein Beyspiel sey Moritz. Das wirkliche Leben nahm er mit poetischem Sinne auf; aber er konnte kein poetisches gestalten.

§. 104. Welches sind nun die Grundvermögen des Genies, oder worauf beruht dasselbe? Wir nehmen vier konstituirende Bestandtheile des Genies an a) und b) die Phantasie-Bildungskraft in Verbindung mit dem Vermögen der Ideen, [illegible] Vernunft c) Verstand (heitere Besonnenheit) und d) Gefü[hl] (Tiefe des Gemüths).

§. 105. Die Vernunft ist das Vermögen der Ideen, das Vermögen eines Ueberirdischen bewußt zu werden, sie ist das Licht des Lebens, gleichsam der Geist Gottes im Menschen. Die Ideen der Vernunft bedürfen aber der Versinnlichung durch die Phantasie, wodurch sie zu Idealen erhoben, auf die Thätigkeit des Willens bezogen, und in der Wirklichkeit realisirt werden. Hierbei muß vor allem der Unterschied zwischen Einbildungskraft und Phantasie richtig aufgefaßt, und der Stufengang von der Erinnerung zur Einbildungskraft und von dieser zur Phantasie gehörig beachtet werden. Vergleichen wir die Einbildungskraft, oder das Vermögen der Seele sich Dinge vorzustellen, welche sie ehemals empfunden hat, und die nun abwesend sind, mit der Erinnerung; so ist jene nichts als eine potenzirte, hellfarbigere Erinnerung, welche auch die Thiere haben, weil sie träumen, und weil sie fürchten. Fieber, Nervenschwäche, Getränke können die Bilder derselben verdicken und beleiben. Aber etwas Höheres ist die Phantasie oder Bildungskraft; diese macht alle Theile zu Ganzen, sie totalisirt alles, sie ist organisch gestaltend, sie ist die Kraft das Uebersinnliche durch ein Symbol darzustellen, gleichsam die Hülle der in den Gesichtskreis der Welt sich senkenden Vernunft. Sie vereint in ihren Spiegel Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit, wirkt und schafft mit Unermeßlichkeit, und sammelt ihren Reichthum aus den weiten Blumenfluren der Natur und des Lebens. Darum hängt auch die Phantasie von der Wirksamkeit des äußern und innern Sinnes ab; denn immer stellt sie das Sicht- und Hörbare, und die Veränderungen des innern Lebens vor. Der geborne Blinde kann mithin durch seine Phantasie nicht farbige Gestalten, der geborne Taube keine Tonbildungen hervorbringen. Ja bilden wir uns eine Phantasiewelt so schön und mannichfaltig aus, wie sie immer in der Wirklichkeit gefunden werden mag: so wird das Sinnliche an ihr sich doch auf Farben, Töne, das Geistige auf die innern Veränderungen unserer Seele und unsere Verhältnisse zur Welt beziehen. Die Phantasie kommt in Graden vor, und ist an Klima, Geburtsland und Charakter mehr oder weniger gebunden. Nationalität ertheilt ihr mannichfache Beschränkungen und Freiheiten; sie ist eine freigelassene bei dem Morgenländer, auch Engländer und Deutschen; bei den Franzosen schmachtet sie mehr unter dem Joche konventioneller Regeln, und kann sich nicht in schwellender Fülle zeigen.

Die Phantasie des Künstlers schafft daher den Stoff, den das Talent nur sammelt oder verarbeitet; sie gibt ihm eine Form nach dem Urbilde, welches sie bewahrt, oder scherzend von der Natur entlehnt. Auf einer niedrigern Stufe als Einbildungskraft hat sie bloße Reminiscenzen, und leitet die Arbeiten der ästhetischen Kopisten und Naturbeschreiber.

§. 106. Obgleich in den Produktionen des Genies die Phantasie die vorherrschende Kraft ist; so herrscht sie doch nicht auf Kosten des Verstandes. Den Verstand zu beschäftigen, ist nie der unmittelbare Zweck der Kunst; folglich wird auch in den Kunstprodukten der Verstand die Phantasie nur vor Verirrungen schützen, und ihre Werke ästhetisch ausbilden helfen. Aber gerade dadurch vollendet der wahre Künstlerverstand das Werk der Phantasie. Ich nannte ihn auch heitere Besonnenheit. Diese höhere Besonnenheit ist jedoch weit von der gemeinen geschäftigen Besonnenheit unterschieden, wie Vernunft von Verstand. Die gemeine ist nur nach außen gekehrt, und ist im höhern Sinne immer außer sich, nie bei sich, ihre Menschen haben mehr Bewußtseyn, als Selbstbewußtseyn. Der höhern Besonnenheit ist eben die innere Freiheit eigen; und das höchste, reinste Leben kündigt sich in Ruhe an; aber es wird nur selten ganz verstanden; denn es ist mehr ein Eigenthum göttlicher als menschlicher Natur. Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt. Die geniale Ruhe, sagt Jean Paul, gleicht der sogenannten Unruhe, welche in der Uhr bloß für das Mäßigen, und dadurch für das Unterhalten der Bewegung arbeitet. Mißverstand und Vorurtheil ist es aber, aus dieser Besonnenheit gegen den Enthusiasmus des Künstlers etwas zu schließen; nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Theile werden von der Ruhe erzogen.

Aus der Verbindung des Verstandes mit der Phantasie geht auch der Witz und der Kunstscharfsinn hervor, die zugleich Eigenheiten des Genies sind.

§. 107. Das letzte Element des Genie's ist das Gefühl (Tiefe des Gemüths). Wie durch die Aufnahme des Eindrucks der Sinnesgegenstände in das Bewußtseyn, die Empfindung entsteht, so lebt im Busen für die Aussprüche der Vernunft das Gefühl; es entspringt aus dem rein Uebersinnlichen, wie jene aus dem Irrdischen quillt; es ist die Stimme des Uebernatürlichen;

jene der Laut des Natürlichen; mit dem Gefühl bricht der
t des Ewigen seine Hülle auf, und richtet sich, wie die
nzen der Erde gegen den Strahl der Sonne hinanstreben,
Höchsten empor. In dem Gefühle liegt jedesmal das Be-
seyn einer Selbstthätigkeit, während die Empfindung nur einen
ven Zustand verkündigt. Die Wahrheit, deren wir durch die
unft fähig sind, wird lebendig in dem Gefühle, ansprechend
m Gemüthe, und gleichen Schrittes mit der Wirksamkeit der
unft erweitert auch das Gefühl seine Gränze. Das Gefühl
also der Form des Kunstwerkes Leben mit aus seiner eige-
Fülle. Nur durch den Antheil des Gefühlsvermögens an den
len der Phantasie werden dieselben im eigentlichen Sinne
Eigenthum, nur im Gefühle wird die rastlose Annäherung
Menschen an jenes ideale Ziel wahrgenommen.

Ein Resultat vom Vereine des Gefühls mit dem Verstande
n scharfer Beobachtungsgeist, worauf sich die Welt-
Menschenkenntniß großer Künstler gründet.

§. 108. Phantasie und Gefühl sind im Kunstgenie vorherr-
, aber sie dürfen des leitenden Verstandes nicht entbehren;
hüte man sich vor dem Gedanken, als wenn Phantasie,
hl ꝛc. in ihrem Nebeneinanderseyn das Genie begründeten.
Genie ist vielmehr die lebendige Einheit dieser selbst, in
st alles, Phantasie, Gefühl ꝛc. wie in einem Brennpunkt
nmelt, es fasset alle diese, aber auf ungetrennte Weise in
und enthält alle in gleicher Unendlichkeit.

§. 109. Der Zustand der Wirksamkeit des Genies heißt
eisterung, ohne welche kein wahres Kunstwerk denkbar
Das Genie, wenn es durch Geschmack gebildet ist, wirkt auch
n höchsten Graden des Enthusiasmus mit Besonnenheit und
eit. Es ist von seinem Gegenstande durchdrungen, emporge-
, begeistert, aber nicht beherrscht. Im Zustande der Be-
rung sind alle Kräfte der Seele zur höchsten Thätigkeit ge-
t. Sie sind gleichsam in einen Brennpunkt vereinigt, und
en in diesem Zustande Wirkungen hervor, die dem bloßen
ande eben so unbegreiflich, als für den gewöhnlichen Men-
unnachahmlich sind. Er ist der Zustand der Weihe; der
ment der geistigen Erzeugung. Die Begeisterung des
stlers muß sich immer auf Ideen beziehen; sie muß poe-
h seyn. Das Genie befindet sich so lange im Zustande der Be-

geisterung, als die Erzeugung der Ideen zu dem Kunstwerke de[illegible]
[illegible] Sie ist also da, wo noch während der Darstellung ne[illegible]
Ideen erzeugt werden, fortdauernd wirksam, und erhält das G[illegible]
müth des Künstlers im Schwunge, ohne welchen er seinem We[illegible]
keinen wahren Lebensgeist mittheilen kann. Dieß ist der Fall b[illegible]
jedem Künstler, der in der Zeit darstellt, bei dem Dichte[illegible]
[illegible], Tonkünstler, Schauspieler. Die erste Idee des Dichter[illegible]
[illegible] großen Werke gleicht dem in der Eichel verschlossene[illegible]
[illegible], der sich aus innerer Kraft mächtig entwickelnd, derein[illegible]
[illegible] stattlicher Baum zum Himmel emporwachsen, und mehr als
[illegible] tausend lang der Stolz des Waldes seyn wird. Erst wäh[illegible]
[illegible] Entwicklung erhält die Idee in allen Theilen anschauliche
[illegible], und ohne den himmlischen Strahl der Begeisterung
[illegible] Zweige und Blüten dieses Baumes nicht mit genia[illegible]
[illegible] Schönheit entfalten. Der bildende Künstler dage[illegible]
[illegible] nicht so lang, als er mit der Darstellung seines Werkes
[illegible], im Zustande der Begeisterung. Ein Bild kann
[illegible] eines Moments seyn. Sobald er es in seiner
[illegible] Anschaulichkeit gebracht, und den Grundzü[illegible]
[illegible] Feuer seines Enthusiasmus außer sich darge[illegible]
[illegible] vollendet er es mit ruhiger Wärme des Gefühls.
[illegible] zu erzeugen, sondern bloß das in ihm Er[illegible]
[illegible] schön auszudrücken. Das Bild muß übrigens
[illegible] Phantasie des Künstlers kommen; es muß durch
[illegible] ihn rührte, unwillkührlich in ihm entstehen.
[illegible] das Bild suchen und zusammensetzen muß; so
[illegible] und Witz in ihm geschäftig, und da kann wohl
[illegible] aber keine Begeisterung statt finden. Der
[illegible] Einbildungskraft und Phantasie, nicht das
[illegible] setzen, aber Begeisterung läßt sich nicht er[illegible]
[illegible] unwillkührlicher Aufschwung des Genies, wel[illegible]
[illegible] ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, der
[illegible] Schönheit lebhaft zum Bewußtseyn bringt, im
[illegible] günstigen Stoff sie zu realisiren darbietet. Dar[illegible]
[illegible] gewöhnliche Verfahrungsart, Künstlern Gegen[illegible]
[illegible] aufzugeben, zweckwidrig. Wie über allem
[illegible] in der Natur, liegt auch über den Produk[illegible]
[illegible] ein Schleier, den keine sterbliche Hand zu
[illegible] Das Wunderbare und Räthselhafte des Genies

it nämlich auf der seltnen Zusammenstimmung und Harmonie bewußten und bewußtlosen Thätigkeit im Künstler, auf jener erheit und Nothwendigkeit, mit welcher der Künstler das s lebendig übt, ohne an dasselbe zu denken, das Ideale ellt, ohne sich der Idee, abgesondert von der Gestalt, bewußt eyn, nicht minder auch auf dessen geheimer und tiefer Entung, so wie auf seiner schnellen Aeußerung. — Die Begeing äußert sich übrigens, nach der verschiedenen Gemüthsart Künstlers, auf verschiedene Weise. Bald wirkt sie innig, in erschlossen, mit sanft belebender Glut die keimenden Schöen der Phantasie durchdringend, und mit Liebe zur Vollen- reifend; bald feurig in helle Flammen auflodernd, stürmisch jählings ausbrechend, wie ein Blitz, der aus der Nacht herckt, und durch gewaltige Wirkungen seiner Kraft in Erstausetzt. Jene sanftere war den guten alten Künstlern, einem tto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Dürer, späterhin dem Raphael, Dominichino, Claude Geeigen; diese war in Michel-Angelo, Julius Roma-, Rubens, Salvator Rosa und ähnlichen Feuergei- wirksam. In andern, wo die Anlage weniger entschieden sind auch diese Entgegensetzungen weniger auffallend. Vergl. tinelli dell' entusiasmo nelle belle lettere und Fer-'s Abhandlung in den römischen Studien.

§. 110. Das Genie trägt zwar sein Gesetz in sich selbst, ist hängig von fremden Vorschriften, und schöpft und schafft aus elbst; aber es bedarf doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, er in den Schooß der Muttererde gestreute Same der Einng der Sonnenstrahlen bedarf, um sich zur Blume zu ent-. Ueberhaupt wirken Zeitalter, Beschaffenheit des Landes, Natur, des Klima's, ferner Religion, Volksbegriffe, Natio-Charakter, Lebensweise ꝛc. mächtig auf das Genie ein. Vorzüg-geschieht aber die Erweckung desselben durch die Betrachtung Werke anderer ihm verwandter Genies. Wie ein philosophi-Denker den andern ergreift, so erweckt ein Kunstgenie durch Werke das andere, und belebt und befähigt es zur Produk-ähnlicher Werke. Das Genie schlummert nämlich anfänglich r Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt, und th sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher unge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke

... Schauspieler. Di
zu einem großen Werke gleicht dem in
Keime, der sich aus innerer Kraft mächt
als stattlicher Baum zum Himmel empor
ein Jahrtausend lang der Stolz des Wald
rend der Entwicklung erhält die Idee in al
Klarheit, und ohne den himmlischen S
können sich Zweige und Blüten dieses Ba
ler Kraft und Schönheit entfalten. Der
gen bleibt nicht so lang, als er mit der Da
beschäftigt ist, im Zustande der Begeister
nur Empfängniß eines Moments seyn. Sc
Phantasie zu klarer Anschaulichkeit gebracht,
gen nach mit dem Feuer seines Enthusiasm
stellt hat, vollendet er es mit ruhiger
Er hat nichts mehr zu erzeugen, sondern b
zeugte wahr und schön auszudrücken. Das
von selbst in die Phantasie des Künstlers kom
das Motiv, das ihn rührte, unwillkührlic
Wenn der Künstler das Bild suchen und zusa
sind nur Verstand und Witz in ihm geschäftig,
große Anstrengung, aber keine Begeisterung
Witz kann nur die Einbildungskraft und Ph
Gefühl in Bewegung setzen, aber Begeisterung
zwingen: sie ist ...

beruht nämlich auf der seltnen Zusammenstimmung und Harmonie einer bewußten und bewußtlosen Thätigkeit im Künstler, auf jener Sicherheit und Nothwendigkeit, mit welcher der Künstler das Gesetz lebendig übt, ohne an dasselbe zu denken, das Ideale darstellt, ohne sich der Idee, abgesondert von der Gestalt, bewußt zu seyn, nicht minder auch auf dessen geheimer und tiefer Entwicklung, so wie auf seiner schnellen Aeußerung. — Die Begeisterung äußert sich übrigens, nach der verschiedenen Gemüthsart des Künstlers, auf verschiedene Weise. Bald wirkt sie innig, in sich verschlossen, mit sanft belebender Glut die keimenden Schöpfungen der Phantasie durchdringend, und mit Liebe zur Vollendung reifend; bald feurig in helle Flammen auflodernd, stürmisch und jählings ausbrechend, wie ein Blitz, der aus der Nacht hervorzuckt, und durch gewaltige Wirkungen seiner Kraft in Erstaunen setzt. Jene sanftere war den guten alten Künstlern, einem Giotto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Dürer, und späterhin dem Raphael, Dominichino, Claude Gelée eigen; diese war in Michel-Angelo, Julius Romanus, Rubens, Salvator Rosa und ähnlichen Feuergeistern wirksam. In andern, wo die Anlage weniger entschieden ist, sind auch diese Entgegensetzungen weniger auffallend. Vergl. Bettinelli dell' entusiasmo nelle belle lettere und Fernow's Abhandlung in den römischen Studien.

§. 110. Das Genie trägt zwar sein Gesetz in sich selbst, ist unabhängig von fremden Vorschriften, und schöpft und schafft aus sich selbst; aber es bedarf doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, wie der in den Schooß der Muttererde gestreute Same der Einwirkung der Sonnenstrahlen bedarf, um sich zur Blume zu entfalten. Ueberhaupt wirken Zeitalter, Beschaffenheit des Landes, der Natur, des Klima's, ferner Religion, Volksbegriffe, National-Charakter, Lebensweise 2c. mächtig auf das Genie ein. Vorzüglich geschieht aber die Erweckung desselben durch die Betrachtung der Werke anderer ihm verwandter Genies. Wie ein philosophischer Denker den andern ergreift, so erweckt ein Kunstgenie durch seine Werke das andere, und belebt und befähigt es zur Produktion ähnlicher Werke. Das Genie schlummert nämlich anfänglich in der Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt, und verräth sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die junge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke

hingezogen wird. Begegnet das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm befreundeten und verwandten Kunstseele; so wird es von ihr, wie von einer magischen Kraft, ergriffen, und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segenvollen Leben aufgeregt. So erzählt die Kunstgeschichte, Raphael habe den Michel-Angelo belauscht, als er in der Sixtinischen Kapelle an der Schöpfungsgeschichte malte; hier habe ihn das Bild von Gott dem Vater, wie ein Blitzstrahl getroffen, und den in ihm glimmenden Funken des Genies zu einer lichten Flamme angefacht.

Kund aber gibt sich das Genie erstens durch seinen Drang und die Kraft, Neues zu schaffen, zweitens durch die Leichtigkeit und Macht in der Ausführung seiner Werke. Folgen von dem erstern sind die ungemeine Aufmerksamkeit und das hohe Interesse für Alles, was in die Sphäre des Genies einschlägt, was ihm Gelegenheit zur Beschäftigung und Kraftäußerung bietet, so wie im Gegentheil Gleichgiltigkeit gegen das, was ihm keine Nahrung gibt; ferner Abneigung vor dem Nachahmen, so wie vor den klemmenden Fesseln willkührlicher, oder zu eng beschränkter Regeln; endlich Ausdauer des Strebens nach dem gefaßten Ziele.

§. 111. Neben dem Kunstgenie gibt es noch eine zweite angeborne Eigenschaft des Künstlers, nämlich charakteristische Individualität. Sie besteht in einer eigenthümlichen, aus dem Verein aller ursprünglichen Anlagen hervorgehenden, in sich bedeutsamen Persönlichkeit oder Subjektivität. Durch diese Eigenschaft wird es dem Künstler möglich, seinen künstlerischen Erzeugnissen einen bestimmten individuellen Charakter zu geben, ohne welchen sie des unmittelbaren Lebens entbehren.

§. 112. Zu diesen ursprünglichen und angebornen Eigenschaften des Künstlers müssen noch gewisse erworbene hinzukommen, und zwar vorzüglich die Geschmacks- und die artistische Bildung. Die erstere hängt besonders von der Anschauung und dem Studium der vorzüglichsten Kunstdenkmale ab. Doch kann dieses Bildungsmittel auch leicht der eigenthümlich schöpferischen Kraft Abbruch thun. Die vorhandenen Muster des Schönen müssen nur den Genius wecken, und bei der äußern Vollendung der Form als Kanon dienen. Wie leicht kann der geniale junge Künstler durch zu langes Verweilen bei jenen Vorbildern sich zur Manier verirren, und mit aller seiner Kraft im Eklekticismus untergehen! Die artistische Bildung bezieht sich vorzüglich auf das Technische,

setzt Unterricht und Uebung voraus, und bezweckt Geschicklichkeit und Fertigkeit in der Anwendung aller äußerlichen Mittel, zur künstlerischen Verwirklichung des betreffenden Ideals.

§. 113. Das Kunstwerk, welches aus einem reichen Innern entsprungen ist, erfordert auch, um würdig aufgenommen zu werden, ein verwandtes Gemüth, einen reifen und würdigen Geist, der den Sinn des Lebens versteht, und das lebendige Werk nicht von einzelnen Seiten und mit einzelnen Kräften auffaßt. Dieselben Kräfte also, wenn auch nicht in demselben Maße, welche zum geistigen Hervorbringen des Werkes erfordert werden, werden daher auch bei dem vollkommnen Genusse desselben in Thätigkeit gesetzt. Der Beschauer oder Kunstfreund, der ein Kunstwerk richtig verstehen und deuten will, muß es rückwärts bis in den Geist des Künstlers verfolgen, und sich zur Anschauung der Idee desselben erheben. Auch ist es die Anregung der eigenen schöpferischen Kraft, was die höchste Wirkung der Kunst ausmacht, und die sogenannte Illusion, oder Verwechslung eines Kunstproduktes mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur eine technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung aufhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers abnöthigt.

§. 114. Dieß Vermögen nun, den Geist des Künstlers in seinen Werken zu erkennen, sie zu erfassen als Ausdruck der Ideen, als vollendetes und lebendiges Ganzes, kurz der Sinn für das Schöne ist der Kunstsinn, Schönheitssinn, Geschmack. Der Geschmack, als die Fähigkeit, das Schöne nach seiner jedesmaligen Geltung richtig zu würdigen, und von seinem Gegentheile zu unterscheiden, hat darin sein eigenthümliches, von dem wissenschaftlichen Urtheile verschiedenes Wesen, daß er unmittelbar wirkt, d. h. das Schöne und dessen Verhältnisse nicht erst in Folge reflektirender Betrachtung und elementarischer Zergliederung erkennt und würdigt, sondern durch eine Art innerer Anschauung und lebendiger Vergegenwärtigung auffaßt, und zum angemessenen Bewußtseyn bringt.

§. 115. Der Geschmack ist zwar, wie jedes andere sogenannte Vermögen, angeboren, aber doch keineswegs bloße Naturanlage, sondern muß, um sich in Sachen des Schönen als richterlich befugt zu beweisen, zweckmäßig gebildet seyn. Es gibt aber kein anders Mittel, den Geschmack zu bilden, als das, den Men-

geisterung, als die Erzeugung der Ideen zu dem Kunstwerke dauert. Sie ist also da, wo noch während der Darstellung neue Ideen erzeugt werden, fortdauernd wirksam, und erhält das Gemüth des Künstlers im Schwunge, ohne welchen er seinem Werke keinen wahren Lebensgeist mittheilen kann. Dieß ist der Fall bei jedem Künstler, der in der Zeit darstellt, bei dem Dichter, Redner, Tonkünstler, Schauspieler. Die erste Idee des Dichters zu einem großen Werke gleicht dem in der Eichel verschlossenen Keime, der sich aus innerer Kraft mächtig entwickelnd, dereinst als stattlicher Baum zum Himmel emporwachsen, und mehr als ein Jahrtausend lang der Stolz des Waldes seyn wird. Erst während der Entwicklung erhält die Idee in allen Theilen anschauliche Klarheit, und ohne den himmlischen Strahl der Begeisterung können sich Zweige und Blüten dieses Baumes nicht mit genialer Kraft und Schönheit entfalten. Der bildende Künstler dagegen bleibt nicht so lang, als er mit der Darstellung seines Werkes beschäftigt ist, im Zustande der Begeisterung. Ein Bild kann nur Empfängniß eines Moments seyn. Sobald er es in seiner Phantasie zu klarer Anschaulichkeit gebracht, und den Grundzügen nach mit dem Feuer seines Enthusiasmus außer sich dargestellt hat, vollendet er es mit ruhiger Wärme des Gefühls. Er hat nichts mehr zu erzeugen, sondern bloß das in ihm Erzeugte wahr und schön auszudrücken. Das Bild muß übrigens von selbst in die Phantasie des Künstlers kommen; es muß durch das Motiv, das ihn rührte, unwillkührlich in ihm entstehen. Wenn der Künstler das Bild suchen und zusammensetzen muß; so sind nur Verstand und Witz in ihm geschäftig, und da kann wohl große Anstrengung, aber keine Begeisterung statt finden. Der Witz kann nur die Einbildungskraft und Phantasie, nicht das Gefühl in Bewegung setzen, aber Begeisterung läßt sich nicht erzwingen; sie ist ein unwillkührlicher Aufschwung des Genies, welcher erfolgt, wenn ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, der ihm die Idee der Schönheit lebhaft zum Bewußtseyn bringt, indem er ihm einen günstigen Stoff sie zu realisiren darbietet. Darum ist auch die gewöhnliche Verfahrungsart, Künstlern Gegenstände zur Behandlung aufzugeben, zweckwidrig. Wie über allem Werden und Vergehen in der Natur, liegt auch über den Produktionen des Genius ein Schleier, den keine sterbliche Hand zu heben vermag. Das Wunderbare und Räthselhafte des Genies

beruht nämlich auf der seltnen Zusammenstimmung und Harmonie einer bewußten und bewußtlosen Thätigkeit im Künstler, auf jener Sicherheit und Nothwendigkeit, mit welcher der Künstler das Gesetz lebendig übt, ohne an dasselbe zu denken, das Ideale darstellt, ohne sich der Idee, abgesondert von der Gestalt, bewußt zu seyn, nicht minder auch auf dessen geheimer und tiefer Entwicklung, so wie auf seiner schnellen Aeußerung. — Die Begeisterung äußert sich übrigens, nach der verschiedenen Gemüthsart des Künstlers, auf verschiedene Weise. Bald wirkt sie innig, in sich verschlossen, mit sanft belebender Glut die keimenden Schöpfungen der Phantasie durchdringend, und mit Liebe zur Vollendung reifend; bald feurig in helle Flammen auflodernd, stürmisch und jählings ausbrechend, wie ein Blitz, der aus der Nacht hervorzuckt, und durch gewaltige Wirkungen seiner Kraft in Erstaunen setzt. Jene sanftere war den guten alten Künstlern, einem Giotto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Dürer, und späterhin dem Raphael, Dominichino, Claude Gelée eigen; diese war in Michel-Angelo, Julius Romanus, Rubens, Salvator Rosa und ähnlichen Feuergeistern wirksam. In andern, wo die Anlage weniger entschieden ist, sind auch diese Entgegensetzungen weniger auffallend. Vergl. Bettinelli dell' entusiasmo nelle belle lettere und Fernow's Abhandlung in den römischen Studien.

§. 110. Das Genie trägt zwar sein Gesetz in sich selbst, ist unabhängig von fremden Vorschriften, und schöpft und schafft aus sich selbst; aber es bedarf doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, wie der in den Schooß der Muttererde gestreute Same der Einwirkung der Sonnenstrahlen bedarf, um sich zur Blume zu entfalten. Ueberhaupt wirken Zeitalter, Beschaffenheit des Landes, der Natur, des Klima's, ferner Religion, Volksbegriffe, National-Charakter, Lebensweise ꝛc. mächtig auf das Genie ein. Vorzüglich geschieht aber die Erweckung desselben durch die Betrachtung der Werke anderer ihm verwandter Genies. Wie ein philosophischer Denker den andern ergreift, so erweckt ein Kunstgenie durch seine Werke das andere, und belebt und befähigt es zur Produktion ähnlicher Werke. Das Genie schlummert nämlich anfänglich in der Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt, und verräth sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die junge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke

hingezogen wird. Begegnet das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm befreundeten und verwandten Kunstseele; so wird es von ihr, wie von einer magischen Kraft, ergriffen, und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segenvollen Leben aufgeregt. So erzählt die Kunstgeschichte, Raphael habe den Michel-Angelo belauscht, als er in der Sixtinischen Kapelle an der Schöpfungsgeschichte malte; hier habe ihn das Bild von Gott dem Vater, wie ein Blitzstrahl getroffen, und den in ihm glimmenden Funken des Genies zu einer lichten Flamme angefacht.

Kund aber gibt sich das Genie erstens durch seinen Drang und die Kraft, Neues zu schaffen, zweitens durch die Leichtigkeit und Macht in der Ausführung seiner Werke. Folgen von dem erstern sind die ungemeine Aufmerksamkeit und das hohe Interesse für Alles, was in die Sphäre des Genies einschlägt, was ihm Gelegenheit zur Beschäftigung und Kraftäußerung bietet, so wie im Gegentheil Gleichgiltigkeit gegen das, was ihm keine Nahrung gibt; ferner Abneigung vor dem Nachahmen, so wie vor den klemmenden Fesseln willkührlicher, oder zu eng beschränkter Regeln; endlich Ausdauer des Strebens nach dem gefaßten Ziele.

§. 111. Neben dem Kunstgenie gibt es noch eine zweite angeborne Eigenschaft des Künstlers, nämlich charakteristische Individualität. Sie besteht in einer eigenthümlichen, aus dem Verein aller ursprünglichen Anlagen hervorgehenden, in sich bedeutsamen Persönlichkeit oder Subjektivität. Durch diese Eigenschaft wird es dem Künstler möglich, seinen künstlerischen Erzeugnissen einen bestimmten individuellen Charakter zu geben, ohne welchen sie des unmittelbaren Lebens entbehren.

§. 112. Zu diesen ursprünglichen und angebornen Eigenschaften des Künstlers müssen noch gewisse erworbene hinzukommen, und zwar vorzüglich die Geschmacks- und die artistische Bildung. Die erstere hängt besonders von der Anschauung und dem Studium der vorzüglichsten Kunstdenkmale ab. Doch kann dieses Bildungsmittel auch leicht der eigenthümlich schöpferischen Kraft Abbruch thun. Die vorhandenen Muster des Schönen müssen nur den Genius wecken, und bei der äußern Vollendung der Form als Kanon dienen. Wie leicht kann der geniale junge Künstler durch zu langes Verweilen bei jenen Vorbildern sich zur Manier verirren, und mit aller seiner Kraft im Eklekticismus untergehen! Die artistische Bildung bezieht sich vorzüglich auf das Technische,

zt Unterricht und Uebung voraus, und bezweckt Geschicklichkeit
d Fertigkeit in der Anwendung aller äußerlichen Mittel,
r künstlerischen Verwirklichung des betreffenden Ideals.

§. 113. Das Kunstwerk, welches aus einem reichen In-
rn entsprungen ist, erfordert auch, um würdig aufgenommen
werden, ein verwandtes Gemüth, einen reifen und würdigen
eist, der den Sinn des Lebens versteht, und das lebendige
erk nicht von einzelnen Seiten und mit einzelnen Kräften auf-
ßt. Dieselben Kräfte also, wenn auch nicht in demselben Maße,
lche zum geistigen Hervorbringen des Werkes erfordert werden,
rden daher auch bei dem vollkommnen Genusse desselben in
hätigkeit gesetzt. Der Beschauer oder Kunstfreund, der ein
unstwerk richtig verstehen und deuten will, muß es rückwärts
in den Geist des Künstlers verfolgen, und sich zur Anschau-
g der Idee desselben erheben. Auch ist es die Anregung der
genen schöpferischen Kraft, was die höchste Wirkung der Kunst
smacht, und die sogenannte Illusion, oder Verwechslung eines
unstproduktes mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur
ne technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung
fhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers
nöthigt.

§. 114. Dieß Vermögen nun, den Geist des Künstlers in
nen Werken zu erkennen, sie zu erfassen als Ausdruck der Ideen,
vollendetes und lebendiges Ganzes, kurz der Sinn für das
höne ist der Kunstsinn, Schönheitssinn, Geschmack.
r Geschmack, als die Fähigkeit, das Schöne nach seiner jedes-
ligen Geltung richtig zu würdigen, und von seinem Gegentheile
unterscheiden, hat darin sein eigenthümliches, von dem wissen-
aftlichen Urtheile verschiedenes Wesen, daß er unmittelbar
rkt, d. h. das Schöne und dessen Verhältnisse nicht erst in Folge
lektirender Betrachtung und elementarischer Zergliederung erkennt
d würdigt, sondern durch eine Art innerer Anschauung und le-
ndiger Vergegenwärtigung auffaßt, und zum angemessenen Be-
ßtseyn bringt.

§. 115. Der Geschmack ist zwar, wie jedes andere soge-
nnte Vermögen, angeboren, aber doch keineswegs bloße Natur-
lage, sondern muß, um sich in Sachen des Schönen als richter-
h befugt zu beweisen, zweckmäßig gebildet seyn. Es gibt aber
in anders Mittel, den Geschmack zu bilden, als das, den Men-

schen früh mit Gegenständen des Schönen zu umgeben. Die ersten Eindrücke — bekanntlich immer die lebhaftesten, tiefsten — fixiren sich in dem unbefangnen, empfänglichen Gemüthe auf eine unvertilgbare Weise, und nähren den Schönheitssinn für die ganze Dauer des Lebens. Zum Beweise, wie äußerst wichtig die Anschauung schöner Gegenstände, meisterhafter Kunstwerke schon an sich sey, dienen vornehmlich die Hellenen, als Gesammtheit betrachtet, die ihr ganzes Leben unter vollendeten Kunstgebilden dahin wandelten, und das geschmackvollste Volk der Erde wurden. Aber auch in der Natur muß die junge Menschheit recht viel leben, ihre mannichfaltigen Reitze im Großen und im Kleinen, in jeder Gestalt, in jedem Wechsel der Jahreszeiten ꝛc., in der lebendigen Welt kennen lernen. Besonders muß man aber mit Kindern bei edeln Handlungen verweilen.

§. 116. Wird der Geschmack hiedurch mehr angeregt, so wird er dagegen berichtigt und verfeinert, durch das Studium der Kunstregeln und durch eigene ästhetische Versuche. Regeln ersetzen zwar nicht den Mangel der Anlage; aber sie geben der Beurtheilung Leichtigkeit, Richtigkeit, Vielseitigkeit, sie bewahren vor einseitigen Urtheilen, und lassen die Gründe des Wohlgefallens deutlich erkennen. Man behauptet, daß die Analyse des Schönen den Genuß schwäche, weil der Totaleindruck leide; aber die ästhetische Analyse kann gerade den Effekt verstärken, wenn dagegen ihn die psychologische, physiologische, metaphysische zerstört.

§. 117. Der Geschmack ist nur zu oft abhängig von Zeit, Nationalität, Klima, Gewohnheit, Erziehung, Geschlechtsverschiedenheit, Lebensalter, bürgerlicher und religiöser Verfassung, Sitten und wissenschaftlicher Kultur; weßwegen er echt und falsch, natürlich und erkünstelt, fein und roh, einseitig und vielseitig seyn kann. Der Landmann bleibt gleichgiltig bei den vollendetsten Formen der Plastik und Poesie, und auf den untersten Stufen des geselligen Lebens, im Nomadenzustande verwischt das gröbere Bedürfniß der Nahrung alle bessern Regungen des Gefühls, und verhindert die Kultivirung desselben. Die alte Mythenlehre der Griechen und Römer, das Christenthum und die Lehre Mahommed's, haben in ganz verschiedenen Beziehungen auf die Künste eingewirkt, und eben so divergiren der Katholicismus und der Protestantismus in ihrem Einflusse auf die Künste. Bei aller Verschiedenheit des Geschmacks gibt es Kunstwerke, die der allgemeine Geschmack aller

für klassisch, d. i. für völlig vollendete ästhetische For-
klären wird, wenn gleich die Klassifikation derselben wieder
r subjektiven Richtung des Geschmacks abhängig bleibt. Ein
es Gepräge hat im Ganzen die Kunst und Literatur der
n.

. 118. Die Vollkommenheiten des Geschmacks
in Richtigkeit, Feinheit und Vielseitigkeit.
ichtige (echte) Geschmack erkennt nur das eigentlich
als solches, der feine erkennt mit dem Offenbaren und Her-
enden zugleich auch das Geheimere und Verborgne, ent-
eben dem Hervorschimmernden auch die kleinsten Fehler, und
eidet die Grade der Schönheit. So fühlt z. B. der richtige
ack sogleich das Unschickliche in der Darstellung eines Amors,
ne Mutter Venus kämmt; aber nur der feinere Geschmack
as Erhabene jener anscheinenden Gleichgiltigkeit, womit
in einem Gemälde von Michel Angelo, den gekreuzigten
anblickt; denn er ahnet sogleich, daß Maria, als eine rei-
von Gott begnadigte Natur, mitwissend um das Geheimniß
aldigen Wiedererwachens, sich hier nicht in der gewöhnli-
chwäche der Menschlichkeit darstellen könne und dürfe. —
chtige Geschmack bemerkt sogleich in Kotzebue's Indianern in
d, den lockern Zusammenhang und die bloße Zusammenstel-
ur Sache gar nicht wesentlicher Scenen; aber nur der fei-
eschmack entdeckt, daß in Klopstock's herrlicher Ode, Barda-
Bilder, worin die Nachtigall das Lob Fanny's kleidet, alle
m Vorstellungskreise der Nachtigall gewählt sind. — Dem
und richtigen Geschmacke ist entgegengesetzt der falsche
erbe. Dieser findet Schönheit nur in dem, was die Sinne
e starke Art reitzt, auch in dem Niedrig-Komischen, z. B.
spielen rc.; jener klebt nur an dem Aeußern, findet nur das
llstige, Blümeleien u. s. w., oder das Naturnachgeahmte
Wie mancher hält jenes Gemälde für ein Ideal der Schön-
in welchem kein Härchen im Barte des Alten übersehen, jede
l im Gesichte desselben ausgedrückt, überhaupt das Wirkliche
r Täuschung nachgeahmt ist? — Der Geschmack beweiset
seitigkeit, wenn er sich über jede Art des Schönen im
t der Natur und der Kunst erstreckt. Dem vielseitigen, aus-
teten Geschmacke steht gegenüber der einseitige, be-
nkte, der nur für die Beurtheilung und den Genuß dieser

oder jener Art ästhetischer Gegenstände sich als fähig beweiset. sich auf Witz allein versteht, will nur überraschende Einfälle, bloße Sentimentalist schätzt nur Gefühle, der Phantast das P tastische u. s. w.

§. 119. Die Erkenntniß des Schönen ist jedesmal v nem Wohlgefallen eigner Art begleitet. Von der Empfängli für dieses Wohlgefallen gilt, was Aristoteles von der T sagt, daß sie in der goldenen Mitte zwischen zweien Extreme stehe, dem Zuviel und Zuwenig. Derjenige, welchem der Hi die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen im g gen Maße verliehen hat, wird das wahrhaft Schöne mit vö Hingabe auffassen, und davon mit ästhetischem Wohlgefallen bis zur Entzückung, erfüllt werden. Das Uebermaß, das Z dieser Empfänglichkeit, besteht in übertriebener Sentimenta Empfindelei, und das Zuwenig in Stumpfheit des fühls, von welcher der dicke Engländer ein Beispiel lieferte, dem Winkelmann erzählt, daß er kein Zeichen des Lebens während er ihm im Wagen eine Rede über die Schönheit des A von Belvedere und anderer Statuen der ersten Größe hielt. Magen, sagt Cato, hat keine Ohren.

§. 120. Wie der Geschmack gebildet werden kann, so er auch theils unterdrückt, theils falsch geleitet und dorben werden durch fehlerhafte Erziehung, Trägheit des pers, Stumpfheit der Organe, Vorurtheile des Ansehens un Mode des Alten oder Neuen, unterlassene Uebung, durch Eingenommenheit, Sektengeist, Hang zum Sonderbaren, ausschweifenden Luxus, Verarmung, drückenden Despotism s. w. S. Herder's Preisschrift von den Ursachen des gesun Geschmacks bei Völkern, wo er geblüht.

§. 121. Der Sinn für das Schöne darf in keinem Men fehlen, wenn ihm nicht etwas zu seiner Totalität als M mangeln soll. Mit der Bildung des Geschmacks wird zuglei ganze Summe der Seelenvermögen, jede einzelne Kraft des stes und Gemüths in schönem Ebenmaße entwickelt, veredelt, zu einem höhern Grade von Energie gesteigert. Die Folge d ist ein Vergnügen, welches hoch über dem gemeinen Genusse sinnlicher Naturen steht, und bei seiner Reinheit, seiner hun sirenden Natur, des Menschen vorzüglich würdig ist; nicht z denken des hohen Nutzens, der dann unumgänglich daraus

ringen muß, wenn ein reichlich und kräftig genährtes Schönheits-
fühl sich des ganzen Menschen bemächtigte, wenn er seinen
chönheitssinn nicht bloß bei Kunstwerken anwendet, sondern dieß
rte Gefühl des Wahren und Rechten, so wie des Reitzvollen
rch alle Verhältnisse des Lebens walten läßt. Der, in dessen
eele der Sinn fürs Schöne angeregt ist, gibt sich nur der Be-
achtung des Höheren, und dieser mit völliger, mit ungetheilter
ebe hin; sein Geist erhebt sich über das Irdische, sein Gemüth
wingt sich über die Schranken des Sinnlichen, wird dem Gött-
hen befreundet, an dasselbe geknüpft. Nannten die alten Grie-
en die Künstler Söhne und Lieblinge der Götter, so konnten sie
r begeisterten Kenner der Natur- und Kunstschönheiten Freunde
d Verwandte derselben nennen.

§. 122. Das Geschmacksurtheil ist nach Kant an sich nur
bjektiv; aber es wird von jedem Menschen als unbedingt und
lgemein giltig ausgesprochen; denn es beruht auf dem Gefühle,
ß der Sinn für das Schöne nothwendig, und das Schöne selbst
allen Zeiten und unter allen Völkern nur Eins sey und seyn
üsse. Nur vom National- und Modegeschmack, der nicht auf ei-
r Naturanlage beruht, sondern durch zufällige Umstände bestimmt
rd, gilt: de gustibus non est disputandum. Allerdings wird
rch die Verschiedenheit der Urtheile die Allgemeinheit der ästheti-
en Erkenntniß in Zweifel gezogen. Ist aber die Vernunft das Prin-
des Schönheitsgefühls, so muß Unveränderlichkeit und Gewiß-
t herrschen. Der richtige Geschmack, somit auch das wahre ästhe-
he Urtheil wird von der gegenständlichen (objektiven) Gel-
g des Schönen bedingt, und muß sich den ursprünglichen Verhält-
en gemäß, in welchen die mögliche Vorstellungsthätigkeit zu den
genständen steht, gestalten. Da nun jene gegenständliche Geltung
ter gleichen Umständen, und eben so das Verhältniß
subjektiven Auffassungskraft zu den Dingen unter gleichen
ziehungen sich gleich bleibt; so muß auch dem richtig aus-
ildeten Geschmacke im Ganzen Allgemeingiltigkeit zukom-
n. — Auch die Idee des Sittlichen wird verschieden ausgespro-
n; auch sind die Menschen in der Beurtheilung der einzelnen
ndlungen keineswegs einstimmig, ohne daß sie als sittliche Men-
en es wagten, das Wesen der Sittlichkeit für wandelbar zu hal-
. So wird auch in der Kunst das Ideal nicht überall auf gleiche
t und Weise hervortreten müssen; der Indianer wird anders

idealisiren, als der Spanier, weil sein Leben, seine Ansichten, seine Natur anders sind. Jeder Künstler und jedes Kunstwerk muß nach seiner Zeit und Nationalität, und nach seinem eigenthümlichen Charakter beurtheilt werden. Bei einer solchen Würdigung leuchtet dann von selbst ein, wie hier und dort sich derselbe Geist ausspricht, wie überall das Bestreben herrscht, das Urbild im Nachbilde so viel wie möglich zu erreichen; nur die Schönheiten werden sich verschieden darstellen, nicht die Schönheit, gleichwie die Tugenden nur die gebrochenen Farben eines göttlichen Sonnenstrahls sind. Ist der Geschmack den nothwendigen Beziehungen, welche Zeiten und Nationen mit sich bringen, gemäß; so muß sein Urtheil zu jeder Zeit, und von jeder Nation, aus dem Gesichtspunkte jener Beziehungen anerkannt werden. Kein Volk zeigt sich von dieser Seite in einem edlern Lichte als das deutsche. Dem Befangenen fehlt die erste Eigenschaft eines Kunstrichters, die freie ruhige Empfänglichkeit.

§. 123. In objektiver Hinsicht beziehen sich die Hauptmomente eines Kunstwerks auf die Idee, die Form und wirkliche Darstellung. Diese drei Elemente müssen angemessen vereint erscheinen, wofern ein Kunstwerk vollendet, und folglich in seiner Art klassisch seyn soll. Diesen drei Elementen der Kunstschöpfung entsprechen aber drei besondere Kunsthandlungen, die Erfindung, die Anordnung und die Ausführung, deren jede ihre eigenthümlichen Bedingungen, Grundsätze und Regeln hat.

§. 124. Die Erfindung besteht in derjenigen geistigen Thätigkeit, kraft welcher die Idee eines bestimmten Kunstwerks gefaßt, und nach ihrem möglichen Organismus im Bewußtseyn entwickelt wird. Die Erfindung ist daher das Er- und Durchdenken des Inhalts einer Kunstschöpfung und ihres eigenthümlichen Charakters. Die Erfindung kann entweder rein ursprünglich seyn, oder nur relativ ursprünglich, je nachdem Stoff und Entwicklung durch freie Selbstkraft des Geistes zur Vorstellung gebracht, oder ein gegebener Stoff zu neuer, ursprünglicher Erscheinung organisirt wird. Im Begriffe des Erfindens selbst liegt es, daß etwas allererst durchs Finden zum Daseyn gebracht wird, und dieses schließt keineswegs den Fall aus, wo die Bestandtheile des neuen Erzeugnisses schon einzeln vorhanden waren, setzt aber freilich voraus, daß durch eine neue Zusammensetzung, Verarbeitung, etwas bisher

beruht nämlich auf der seltnen Zusammenstimmung und Harmonie einer bewußten und bewußtlosen Thätigkeit im Künstler, auf jener Sicherheit und Nothwendigkeit, mit welcher der Künstler das Gesetz lebendig übt, ohne an dasselbe zu denken, das Ideale darstellt, ohne sich der Idee, abgesondert von der Gestalt, bewußt zu seyn, nicht minder auch auf dessen geheimer und tiefer Entwicklung, so wie auf seiner schnellen Aeußerung. — Die Begeisterung äußert sich übrigens, nach der verschiedenen Gemüthsart des Künstlers, auf verschiedene Weise. Bald wirkt sie innig, in sich verschlossen, mit sanft belebender Glut die keimenden Schöpfungen der Phantasie durchdringend, und mit Liebe zur Vollendung reifend; bald feurig in helle Flammen auflodernd, stürmisch und jählings ausbrechend, wie ein Blitz, der aus der Nacht hervorzuckt, und durch gewaltige Wirkungen seiner Kraft in Erstaunen setzt. Jene sanftere war den guten alten Künstlern, einem Giotto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Dürer, und späterhin dem Raphael, Dominichino, Claude Gelée eigen; diese war in Michel-Angelo, Julius Romanus, Rubens, Salvator Rosa und ähnlichen Feuergeistern wirksam. In andern, wo die Anlage weniger entschieden ist, sind auch diese Entgegensetzungen weniger auffallend. Vergl. Bettinelli dell' entusiasmo nelle belle lettere und Fernow's Abhandlung in den römischen Studien.

§. 110. Das Genie trägt zwar sein Gesetz in sich selbst, ist unabhängig von fremden Vorschriften, und schöpft und schafft aus sich selbst; aber es bedarf doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, wie der in den Schooß der Muttererde gestreute Same der Einwirkung der Sonnenstrahlen bedarf, um sich zur Blume zu entfalten. Ueberhaupt wirken Zeitalter, Beschaffenheit des Landes, der Natur, des Klima's, ferner Religion, Volksbegriffe, National-Charakter, Lebensweise ꝛc. mächtig auf das Genie ein. Vorzüglich geschieht aber die Erweckung desselben durch die Betrachtung der Werke anderer ihm verwandter Genies. Wie ein philosophischer Denker den andern ergreift, so erweckt ein Kunstgenie durch seine Werke das andere, und belebt und befähigt es zur Produktion ähnlicher Werke. Das Genie schlummert nämlich anfänglich in der Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt, und verräth sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die junge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke

Stoffe ab. So wie aber die Form ihren ästhetischen Charakter verliert, sobald sie einen Stoff darzustellen versucht, der nicht ästhetisch ist, weil dessen Anschauung höchstens die Sinne, nicht aber das Gefühl und die Phantasie zu afficiren vermag; so kann auch der wirklich ästhetische Stoff in der Darstellung verunglücken, sobald er unter einer Form erscheint, die entweder überhaupt nicht gelungen ist, weil sie nicht aus der Phantasie entsprang, oder die, als versinnlichende Hülle der darzustellenden Idee, dieser Idee, als Hülle, nicht anpaßt. — Auf die Form bezieht sich ganz eigentlich die Anordnung; sie besteht in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit, oder zu individueller Erscheinung.

§. 129. Die Kunstformen sind verschieden, theils nach dem Stoffe, welchen der Künstler behandelt, theils nach den Zeichen, deren er sich zur Darstellung bedient, als da sind: Töne, Sprache, Farbe 2c. Sie sind es aber auch in Absicht des allgemein Charakteristischen wieder durch die Nationalität und den Geist der Zeit, von welchem der Genius der Kunst immer mehr oder weniger abhängig bleibt. Zum Belege diene die griechische Plastik und die italienische Malerei. In der Kindheit der Kunst ist die Form dürftig, ohne Haltung und Anmuth, in ihrer Jugend herrschen Kraft und Größe vor, in der Reife des Alters Schönheit, Grazie, bis sie zuletzt in das Formlose sich verliert, wie sich denn Kindheit und Altersschwäche immer berühren.

§. 130. Die Ausführung beschließt endlich die Produktion eines Kunstwerkes. Ihr Gegenstand ist die wirkliche Darstellung des Ideals, sie ist die äußerliche Formgebung; und erstreckt sich daher auf Alles, was Bedingung und Mittel der schönen Erscheinung einer künstlerischen Idee seyn kann.

§. 131. Gesetz und Aufgabe der Kunst ist Schönheit; jedoch umfaßt das Kunstwerk, als einzelnes Werk, nicht die Schönheit, schließt nicht die höchste Schönheit ein (denn diese ist unendlich, Aufgabe aller Kunstwerke, und wird nur durch die ganze Kunst d. h. durch das unendliche Ganze aller Kunstwerke aller Zeiten und Völker fortschreitend verwirklicht); sondern es stellt nur das Schöne dar, d. h. die Schönheit an einem einzelnen, individuellen Gegenstande, oder das Ideale in individueller Gestalt. In letzterer Beziehung nehmen die Kunstwerke, wie die Naturerschei-

setzt Unterricht und Uebung voraus, und bezweckt Geschicklichkeit und Fertigkeit in der Anwendung aller äußerlichen Mittel, zur künstlerischen Verwirklichung des betreffenden Ideals.

§. 113. Das Kunstwerk, welches aus einem reichen Innern entsprungen ist, erfordert auch, um würdig aufgenommen zu werden, ein verwandtes Gemüth, einen reifen und würdigen Geist, der den Sinn des Lebens versteht, und das lebendige Werk nicht von einzelnen Seiten und mit einzelnen Kräften auffaßt. Dieselben Kräfte also, wenn auch nicht in demselben Maße, welche zum geistigen Hervorbringen des Werkes erfordert werden, werden daher auch bei dem vollkommnen Genusse desselben in Thätigkeit gesetzt. Der Beschauer oder Kunstfreund, der ein Kunstwerk richtig verstehen und deuten will, muß es rückwärts bis in den Geist des Künstlers verfolgen, und sich zur Anschauung der Idee desselben erheben. Auch ist es die Anregung der eigenen schöpferischen Kraft, was die höchste Wirkung der Kunst ausmacht, und die sogenannte Illusion, oder Verwechslung eines Kunstproduktes mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur eine technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung aufhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers abnöthigt.

§. 114. Dieß Vermögen nun, den Geist des Künstlers in seinen Werken zu erkennen, sie zu erfassen als Ausdruck der Ideen, als vollendetes und lebendiges Ganzes, kurz der Sinn für das Schöne ist der Kunstsinn, Schönheitssinn, Geschmack. Der Geschmack, als die Fähigkeit, das Schöne nach seiner jedesmaligen Geltung richtig zu würdigen, und von seinem Gegentheile zu unterscheiden, hat darin sein eigenthümliches, von dem wissenschaftlichen Urtheile verschiedenes Wesen, daß er unmittelbar wirkt, d. h. das Schöne und dessen Verhältnisse nicht erst in Folge reflektirender Betrachtung und elementarischer Zergliederung erkennt und würdigt, sondern durch eine Art innerer Anschauung und lebendiger Vergegenwärtigung auffaßt, und zum angemessenen Bewußtseyn bringt.

§. 115. Der Geschmack ist zwar, wie jedes andere sogenannte Vermögen, angeboren, aber doch keineswegs bloße Naturanlage, sondern muß, um sich in Sachen des Schönen als richterlich befugt zu beweisen, zweckmäßig gebildet seyn. Es gibt aber kein anders Mittel, den Geschmack zu bilden, als das, den Men-

hingezogen wird. Begegnet das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm befreundeten und verwandten Kunstseele; so wird es von ihr, wie von einer magischen Kraft, ergriffen, und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segenvollen Leben aufgeregt. So erzählt die Kunstgeschichte, Raphael habe den Michel-Angelo belauscht, als er in der Sixtinischen Kapelle an der Schöpfungsgeschichte malte; hier habe ihn das Bild von Gott dem Vater, wie ein Blitzstrahl getroffen, und den in ihm glimmenden Funken des Genies zu einer lichten Flamme angefacht.

Kund aber gibt sich das Genie erstens durch seinen Drang und die Kraft, Neues zu schaffen, zweitens durch die Leichtigkeit und Macht in der Ausführung seiner Werke. Folgen von dem erstern sind die ungemeine Aufmerksamkeit und das hohe Interesse für Alles, was in die Sphäre des Genies einschlägt, was ihm Gelegenheit zur Beschäftigung und Kraftäußerung bietet, so wie im Gegentheil Gleichgiltigkeit gegen das, was ihm keine Nahrung gibt; ferner Abneigung vor dem Nachahmen, so wie vor den klemmenden Fesseln willkührlicher, oder zu eng beschränkter Regeln; endlich Ausdauer des Strebens nach dem gefaßten Ziele.

§. 111. Neben dem Kunstgenie gibt es noch eine zweite angeborne Eigenschaft des Künstlers, nämlich charakteristische Individualität. Sie besteht in einer eigenthümlichen, aus dem Verein aller ursprünglichen Anlagen hervorgehenden, in sich bedeutsamen Persönlichkeit oder Subjektivität. Durch diese Eigenschaft wird es dem Künstler möglich, seinen künstlerischen Erzeugnissen einen bestimmten individuellen Charakter zu geben, ohne welchen sie des unmittelbaren Lebens entbehren.

§. 112. Zu diesen ursprünglichen und angebornen Eigenschaften des Künstlers müssen noch gewisse erworbene hinzukommen, und zwar vorzüglich die Geschmacks- und die artistische Bildung. Die erstere hängt besonders von der Anschauung und dem Studium der vorzüglichsten Kunstdenkmale ab. Doch kann dieses Bildungsmittel auch leicht der eigenthümlich schöpferischen Kraft Abbruch thun. Die vorhandenen Muster des Schönen müssen nur den Genius wecken, und bei der äußern Vollendung der Form als Kanon dienen. Wie leicht kann der geniale junge Künstler durch zu langes Verweilen bei jenen Vorbildern sich zur Manier verirren, und mit aller seiner Kraft im Eklekticismus untergehen! Die artistische Bildung bezieht sich vorzüglich auf das Technische,

setzt Unterricht und Uebung voraus, und bezweckt Geschicklichkeit und Fertigkeit in der Anwendung aller äußerlichen Mittel, zur künstlerischen Verwirklichung des betreffenden Ideals.

§. 113. Das Kunstwerk, welches aus einem reichen Innern entsprungen ist, erfordert auch, um würdig aufgenommen zu werden, ein verwandtes Gemüth, einen reifen und würdigen Geist, der den Sinn des Lebens versteht, und das lebendige Werk nicht von einzelnen Seiten und mit einzelnen Kräften auffaßt. Dieselben Kräfte also, wenn auch nicht in demselben Maße, welche zum geistigen Hervorbringen des Werkes erfordert werden, werden daher auch bei dem vollkommnen Genusse desselben in Thätigkeit gesetzt. Der Beschauer oder Kunstfreund, der ein Kunstwerk richtig verstehen und deuten will, muß es rückwärts bis in den Geist des Künstlers verfolgen, und sich zur Anschauung der Idee desselben erheben. Auch ist es die Anregung der eigenen schöpferischen Kraft, was die höchste Wirkung der Kunst ausmacht, und die sogenannte Illusion, oder Verwechslung eines Kunstproduktes mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur eine technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung aufhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers abnöthigt.

§. 114. Dieß Vermögen nun, den Geist des Künstlers in seinen Werken zu erkennen, sie zu erfassen als Ausdruck der Ideen, als vollendetes und lebendiges Ganzes, kurz der Sinn für das Schöne ist der Kunstsinn, Schönheitssinn, Geschmack. Der Geschmack, als die Fähigkeit, das Schöne nach seiner jedesmaligen Geltung richtig zu würdigen, und von seinem Gegentheile zu unterscheiden, hat darin sein eigenthümliches, von dem wissenschaftlichen Urtheile verschiedenes Wesen, daß er unmittelbar wirkt, d. h. das Schöne und dessen Verhältnisse nicht erst in Folge reflektirender Betrachtung und elementarischer Zergliederung erkennt und würdigt, sondern durch eine Art innerer Anschauung und lebendiger Vergegenwärtigung auffaßt, und zum angemessenen Bewußtseyn bringt.

§. 115. Der Geschmack ist zwar, wie jedes andere sogenannte Vermögen, angeboren, aber doch keineswegs bloße Naturanlage, sondern muß, um sich in Sachen des Schönen als richterlich befugt zu beweisen, zweckmäßig gebildet seyn. Es gibt aber kein anders Mittel, den Geschmack zu bilden, als das, den Men-

schen früh mit Gegenständen des Schönen zu umgeben. Die ersten Eindrücke — bekanntlich immer die lebhaftesten, tiefsten — fixiren sich in dem unbefangnen, empfänglichen Gemüthe auf eine unvertilgbare Weise, und nähren den Schönheitssinn für die ganze Dauer des Lebens. Zum Beweise, wie äußerst wichtig die Anschauung schöner Gegenstände, meisterhafter Kunstwerke schon an sich sey, dienen vornehmlich die Hellenen, als Gesammtheit betrachtet, die ihr ganzes Leben unter vollendeten Kunstgebilden dahin wandelten, und das geschmackvollste Volk der Erde wurden. Aber auch in der Natur muß die junge Menschheit recht viel leben, ihre mannichfaltigen Reitze im Großen und im Kleinen, in jeder Gestalt, in jedem Wechsel der Jahreszeiten ꝛc., in der lebendigen Welt kennen lernen. Besonders muß man aber mit Kindern bei edeln Handlungen verweilen.

§. 116. Wird der Geschmack hiedurch mehr angeregt, so wird er dagegen berichtigt und verfeinert, durch das Studium der Kunstregeln und durch eigene ästhetische Versuche. Regeln ersetzen zwar nicht den Mangel der Anlage; aber sie geben der Beurtheilung Leichtigkeit, Richtigkeit, Vielseitigkeit, sie bewahren vor einseitigen Urtheilen, und lassen die Gründe des Wohlgefallens deutlich erkennen. Man behauptet, daß die Analyse des Schönen den Genuß schwäche, weil der Totaleindruck leide; aber die ästhetische Analyse kann gerade den Effekt verstärken, wenn dagegen ihn die psychologische, physiologische, metaphysische zerstört.

§. 117. Der Geschmack ist nur zu oft abhängig von Zeit, Nationalität, Klima, Gewohnheit, Erziehung, Geschlechtsverschiedenheit, Lebensalter, bürgerlicher und religiöser Verfassung, Sitten und wissenschaftlicher Kultur; weßwegen er echt und falsch, natürlich und erkünstelt, fein und roh, einseitig und vielseitig seyn kann. Der Landmann bleibt gleichgiltig bei den vollendetsten Formen der Plastik und Poesie, und auf den untersten Stufen des geselligen Lebens, im Nomadenzustande verwischt das gröbere Bedürfniß der Nahrung alle bessern Regungen des Gefühls, und verhindert die Kultivirung desselben. Die alte Mythenlehre der Griechen und Römer, das Christenthum und die Lehre Mahommed's, haben in ganz verschiedenen Beziehungen auf die Künste eingewirkt, und eben so divergiren der Katholicismus und der Protestantismus in ihrem Einflusse auf die Künste. Bei aller Verschiedenheit des Geschmacks gibt es Kunstwerke, die der allgemeine Geschmack aller

Zeiten für klassisch, d. i. für völlig vollendete ästhetische Formen erklären wird, wenn gleich die Klassifikation derselben wieder von der subjektiven Richtung des Geschmacks abhängig bleibt. Ein klassisches Gepräge hat im Ganzen die Kunst und Literatur der Hellenen.

§. 118. Die Vollkommenheiten des Geschmacks bestehen in Richtigkeit, Feinheit und Vielseitigkeit. Der richtige (echte) Geschmack erkennt nur das eigentlich Schöne als solches, der feine erkennt mit dem Offenbaren und Hervorstechenden zugleich auch das Geheimere und Verborgne, entdeckt neben dem Hervorschimmernden auch die kleinsten Fehler, und unterscheidet die Grade der Schönheit. So fühlt z. B. der richtige Geschmack sogleich das Unschickliche in der Darstellung eines Amors, den seine Mutter Venus kämmt; aber nur der feinere Geschmack fühlt das Erhabene jener anscheinenden Gleichgiltigkeit, womit Maria in einem Gemälde von Michel Angelo, den gekreuzigten Jesus anblickt; denn er ahnet sogleich, daß Maria, als eine reinere, von Gott begnadigte Natur, mitwissend um das Geheimniß eines baldigen Wiedererwachens, sich hier nicht in der gewöhnlichen Schwäche der Menschlichkeit darstellen könne und dürfe. — Der richtige Geschmack bemerkt sogleich in Kotzebue's Indianern in England, den lockern Zusammenhang und die bloße Zusammenstellung zur Sache gar nicht wesentlicher Scenen; aber nur der feinere Geschmack entdeckt, daß in Klopstock's herrlicher Ode, Bardale, die Bilder, worin die Nachtigall das Lob Fanny's kleidet, alle aus dem Vorstellungskreise der Nachtigall gewählt sind. — Dem feinen und richtigen Geschmacke ist entgegengesetzt der falsche und derbe. Dieser findet Schönheit nur in dem, was die Sinne auf eine starke Art reitzt, auch in dem Niedrig-Komischen, z. B. Possenspielen 2c.; jener klebt nur an dem Aeußern, findet nur das Schwülstige, Blümeleien u. s. w., oder das Naturnachgeahmte schön. Wie mancher hält jenes Gemälde für ein Ideal der Schönheit, in welchem kein Härchen im Barte des Alten übersehen, jede Runzel im Gesichte desselben ausgedrückt, überhaupt das Wirkliche bis zur Täuschung nachgeahmt ist? — Der Geschmack beweiset Vielseitigkeit, wenn er sich über jede Art des Schönen im Gebiet der Natur und der Kunst erstreckt. Dem vielseitigen, ausgebreiteten Geschmacke steht gegenüber der einseitige, beschränkte, der nur für die Beurtheilung und den Genuß dieser

ingen muß, wenn ein reichlich und kräftig genährtes Schönheits-
ühl sich des ganzen Menschen bemächtigte, wenn er seinen
önheitssinn nicht bloß bei Kunstwerken anwendet, sondern dieß
e Gefühl des Wahren und Rechten, so wie des Reitzvollen
ch alle Verhältnisse des Lebens walten läßt. Der, in dessen
ele der Sinn fürs Schöne angeregt ist, gibt sich nur der Be-
htung des Höheren, und dieser mit völliger, mit ungetheilter
e hin; sein Geist erhebt sich über das Irdische, sein Gemüth
ingt sich über die Schranken des Sinnlichen, wird dem Gött-
en befreundet, an dasselbe geknüpft. Nannten die alten Grie-
die Künstler Söhne und Lieblinge der Götter, so konnten sie
begeisterten Kenner der Natur- und Kunstschönheiten Freunde
Verwandte derselben nennen.

§. 122. Das Geschmacksurtheil ist nach Kant an sich nur
jektiv; aber es wird von jedem Menschen als unbedingt und
gemein giltig ausgesprochen; denn es beruht auf dem Gefühle,
der Sinn für das Schöne nothwendig, und das Schöne selbst
allen Zeiten und unter allen Völkern nur Eins sey und seyn
sse. Nur vom National- und Modegeschmack, der nicht auf ei-
Naturanlage beruht, sondern durch zufällige Umstände bestimmt
d, gilt: de gustibus non est disputandum. Allerdings wird
rch die Verschiedenheit der Urtheile die Allgemeinheit der ästheti-
en Erkenntniß in Zweifel gezogen. Ist aber die Vernunft das Prin-
des Schönheitsgefühls, so muß Unveränderlichkeit und Gewiß-
t herrschen. Der richtige Geschmack, somit auch das wahre ästhe-
he Urtheil wird von der gegenständlichen (objektiven) Gel-
g des Schönen bedingt, und muß sich den ursprünglichen Verhält-
sen gemäß, in welchen die mögliche Vorstellungsthätigkeit zu den
genständen steht, gestalten. Da nun jene gegenständliche Geltung
ter gleichen Umständen, und eben so das Verhältniß
subjektiven Auffassungskraft zu den Dingen unter gleichen
ziehungen sich gleich bleibt; so muß auch dem richtig aus-
ildeten Geschmacke im Ganzen Allgemeingiltigkeit zukom-
n. — Auch die Idee des Sittlichen wird verschieden ausgespro-
n; auch sind die Menschen in der Beurtheilung der einzelnen
andlungen keineswegs einstimmig, ohne daß sie als sittliche Men-
en es wagten, das Wesen der Sittlichkeit für wandelbar zu hal-
n. So wird auch in der Kunst das Ideal nicht überall auf gleiche
t und Weise hervortreten müssen; der Indianer wird anders

Stoffe ab. So wie aber die Form ihren ästhetischen Charakter verliert, sobald sie einen Stoff darzustellen versucht, der nicht ästhetisch ist, weil dessen Anschauung höchstens die Sinne, nicht aber das Gefühl und die Phantasie zu afficiren vermag; so kann auch der wirklich ästhetische Stoff in der Darstellung verunglücken, sobald er unter einer Form erscheint, die entweder überhaupt nicht gelungen ist, weil sie nicht aus der Phantasie entsprang, oder die, als versinnlichende Hülle der darzustellenden Idee, dieser Idee, als Hülle, nicht anpaßt. — Auf die Form bezieht sich ganz eigentlich die Anordnung; sie besteht in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit, oder zu individueller Erscheinung.

§. 129. Die Kunstformen sind verschieden, theils nach dem Stoffe, welchen der Künstler behandelt, theils nach den Zeichen, deren er sich zur Darstellung bedient, als da sind: Töne, Sprache, Farbe 2c. Sie sind es aber auch in Absicht des allgemein Charakteristischen wieder durch die Nationalität und den Geist der Zeit, von welchem der Genius der Kunst immer mehr oder weniger abhängig bleibt. Zum Belege diene die griechische Plastik und die italienische Malerei. In der Kindheit der Kunst ist die Form dürftig, ohne Haltung und Anmuth, in ihrer Jugend herrschen Kraft und Größe vor, in der Reife des Alters Schönheit, Grazie, bis sie zuletzt in das Formlose sich verliert, wie sich denn Kindheit und Altersschwäche immer berühren.

§. 130. Die Ausführung beschließt endlich die Produktion eines Kunstwerkes. Ihr Gegenstand ist die wirkliche Darstellung des Ideals, sie ist die äußerliche Formgebung; und erstreckt sich daher auf Alles, was Bedingung und Mittel der schönen Erscheinung einer künstlerischen Idee seyn kann.

§. 131. Gesetz und Aufgabe der Kunst ist Schönheit; jedoch umfaßt das Kunstwerk, als einzelnes Werk, nicht die Schönheit, schließt nicht die höchste Schönheit ein (denn diese ist unendlich, Aufgabe aller Kunstwerke, und wird nur durch die ganze Kunst d. h. durch das unendliche Ganze aller Kunstwerke aller Zeiten und Völker fortschreitend verwirklicht); sondern es stellt nur das Schöne dar, d. h. die Schönheit an einem einzelnen, individuellen Gegenstande, oder das Ideale in individueller Gestalt. In letzterer Beziehung nehmen die Kunstwerke, wie die Naturerschei-

ch nicht Vorhandenes entstehe. Die Erfindung bezieht sich dem-
ich erstens auf den Stoff, den Grundgedanken, die Idee des
anzen, zweitens, auf die Entwicklung und Organisirung des
toffes, und diese ästhetische Entfaltung wird nur dann echter Art
in, wenn alles Einzelne im Einklange mit dem Ganzen steht.

§. 125. Der Stoff liegt entweder in der eignen Individua-
it des Künstlers oder außer derselben, er ist ein Subjektives oder
Objektives; darum gibt es nur zwei Hauptarten der Kunst,
rik und Plastik; doch können beide sich mischen.

§. 126. Die leblose oder bloß organische Natur kann nur in-
ern Gegenstand für das Bestreben des Künstlers werden, als er
einen geistigen Charakter aufzudrücken weiß. Ueberhaupt darf
Künstler das bloß materielle Leben nur insofern nachbilden, als
Zeichen eines geistigen ist. Die gemeine menschliche Natur darf
wenigstens nie in ihrer schmählichen Abhängigkeit von bloß thieri-
en Bedürfnissen zeigen, wie so viele niederländische Maler ge-
n haben, und wovon auch manche unserer Dichter nicht frei
. Darum kann die Liebe als bloßer Geschlechtstrieb nicht in ein
nstwerk aufgenommen werden. Nicht viel weniger schlimm ist
wenn der Künstler das Höhere im Gemeinen darstellen will,
tt das Gemeine zum Höhern umzubilden. So setzt Rubens in
Himmelfahrt der Jungfrau mit gutmüthiger Hausvaterliebe
ne Frau in die Wolken, und die gute Dame scheint selbst nicht
begreifen, wie sie zu der bei ihrem Embonpoint etwas be-
werlichen Ehre einer Apotheose komme. — Eben so wenig kann
reiner Geist dargestellt werden, außer wenn er in einer ideali-
ten menschlichen Form erscheint. Die Sphäre der Menschheit ist
her das eigentliche Gebiet, woraus die Kunst ihre Stoffe ent-
mt; nur das, was aus der Thätigkeit des Menschen stammt,
er durch die Beziehung auf den Menschen Interesse erhält, eig-
t sich zu einem ästhetischen Stoffe; aber auch dieses unter der
edingung, daß es der Idealisirung fähig ist.

§. 127. Die Wahl der Gegenstände wird aber auch mehr
er weniger beschränkt durch die verschiedenen Mittel der Darstel-
ng, die jeder schönen Kunst ausschließend eigen sind. So liegt
B. die Malerei des Sichtbaren außer dem Gebiet der Tonkunst.

§. 128. In jeder ästhetischen Komposition müssen Stoff und
orm als ein organisches Ganzes erscheinen. Die Form selbst ist
er nichts weniger als willkührlich; denn sie hängt ganz von dem

Stoffe ab. So wie aber die Form ihren ästhetischen Charakter verliert, sobald sie einen Stoff darzustellen versucht, der nicht ästhetisch ist, weil dessen Anschauung höchstens die Sinne, nicht aber das Gefühl und die Phantasie zu afficiren vermag; so kann auch der wirklich ästhetische Stoff in der Darstellung verunglücken, sobald er unter einer Form erscheint, die entweder überhaupt nicht gelungen ist, weil sie nicht aus der Phantasie entsprang, oder die, als versinnlichende Hülle der darzustellenden Idee, dieser Idee, als Hülle, nicht anpaßt. — Auf die Form bezieht sich ganz eigentlich die Anordnung; sie besteht in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit, oder zu individueller Erscheinung.

§. 129. Die Kunstformen sind verschieden, theils nach dem Stoffe, welchen der Künstler behandelt, theils nach den Zeichen, deren er sich zur Darstellung bedient, als da sind: Töne, Sprache, Farbe rc. Sie sind es aber auch in Absicht des allgemein Charakteristischen wieder durch die Nationalität und den Geist der Zeit, von welchem der Genius der Kunst immer mehr oder weniger abhängig bleibt. Zum Belege diene die griechische Plastik und die italienische Malerei. In der Kindheit der Kunst ist die Form dürftig, ohne Haltung und Anmuth, in ihrer Jugend herrschen Kraft und Größe vor, in der Reife des Alters Schönheit, Grazie, bis sie zuletzt in das Formlose sich verliert, wie sich denn Kindheit und Altersschwäche immer berühren.

§. 130. Die Ausführung beschließt endlich die Produktion eines Kunstwerkes. Ihr Gegenstand ist die wirkliche Darstellung des Ideals, sie ist die äußerliche Formgebung; und erstreckt sich daher auf Alles, was Bedingung und Mittel der schönen Erscheinung einer künstlerischen Idee seyn kann.

§. 131. Gesetz und Aufgabe der Kunst ist Schönheit; jedoch umfaßt das Kunstwerk, als einzelnes Werk, nicht die Schönheit, schließt nicht die höchste Schönheit ein (denn diese ist unendlich, Aufgabe aller Kunstwerke, und wird nur durch die ganze Kunst d. h. durch das unendliche Ganze aller Kunstwerke aller Zeiten und Völker fortschreitend verwirklicht); sondern es stellt nur das Schöne dar, d. h. die Schönheit an einem einzelnen, individuellen Gegenstande, oder das Ideale in individueller Gestalt. In letzterer Beziehung nehmen die Kunstwerke, wie die Naturerschei-

nungen, nach der Verschiedenheit der Ideen, die in den Dingen waltet, bald mehr den Charakter des Erhabenen, bald mehr den Charakter des Reitzenden, und alle andere Modificationen (z. B. des Ernstes und Scherzes) an, deren das innere Leben und seine Aeußerung, wie überhaupt die Schönheit fähig ist.

§. 132. Weil Schönheit als vollendete Erscheinung in sich selbst die höchste, vollkommene Harmonie des Idealen und Individuellen in der Erscheinung ist; so muß jedes Kunstwerk ideal (von einer Idee belebt), individuell (diese Idee in eigenthümlichen, mannichfaltigen Zügen ausdrückend — in Beziehung auf gewisse darzustellende Gegenstände auch charakteristisch genannt) und beides in innerer Durchdringung (mithin harmonisch überhaupt, gegliedert in seinen einzelnen Theilen, und abgeschlossen wie eine eigene Welt, oder organisch); in Beziehung auf den Künstler und seine innere Anschauung, welche als rein menschliche Anschauung zur äußern Erscheinung gebracht werden soll, objektiv (keine zufällige, mit der reinmenschlichen Anschauung nicht bestehende Subjektivität des Darstellenden verrathend, sondern gegenständlich und selbstständig), frey und eigenthümlich (aus dem Innern selbstthätig, ohne sichtbare Mühe, nicht aus Nachahmung oder bloßem Nachdenken, sondern aus einem eigenthümlichen Drange des genialen Menschen entsprungen) seyn.

§. 133. In Beziehung auf die drei Kunsthandlungen, Erfindung, Anordnung und Ausführung, müssen einem wahren Kunstwerke noch folgende Eigenschaften zukommen:

1) Einheit und Mannichfaltigkeit, und zwar beide in inniger Verbindung. Denn ohne Mannichfaltigkeit kann ein Kunstwerk die Gemüthskräfte, Gefühl und Phantasie, nicht hinlänglich beschäftigen. Durch die Einheit wird das Mannichfaltige zu einem harmonischen in sich abgeschlossenen Ganzen verknüpft, und ohne eine solche Verknüpfung entstehen Verwirrung und Mangel an Interesse. So ist es fehlerhaft, wenn man durch die einzelnen Theile eines Tonstückes aus einem Hauptaffekt in den andern getrieben wird, und kein Hauptgefühl durch das Ganze herrscht. Wie meisterhaft erscheint dagegen das stets interessirende Hauptgefühl des ruhigen Hinstrebens an das Ziel und der ruhigen Freude bei seiner Erreichung in Mozart's Zauberflöte! So müssen die Episoden im Epos mit der

Haupthandlung in genauer Verbindung stehen, und die einz nen Personen einer Gruppe von Figuren an dem Dargest ten gemeinschaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zusa menstellen mehrerer Figuren (wie in der Gruppe der Niobe, ren Figuren weder insgesammt Originale sind, noch auch eb darum ursprünglich zusammen gehörten) bildet noch keine Gru pe, solang die Figuren isolirt dastehen. Alle Anforderung der Aesthetik an eine Gruppe lassen sich auf Einheit des Int esse zurückführen, bei welcher die Mannichfaltigkeit des Au drucks keineswegs aufgehoben ist. Darum ist es nicht nöthi daß die Verbindung immer so eng sey, wie in der Grup Laokoon, wo die Figuren sogar durch die Windungen Schlangen gleichsam in Eins verschlungen sind. Die Theilnah durch Blick, Mienen und Stellung angedeutet, ist schon hinr chend zur Hervorbringung der Einheit in der Mannichfaltigk Darum liegt auch dem letzten unsterblichen Werke Raphael der Verklärung Christi, Einheit zu Grunde, wenn a die Verbindung etwas lose ist.

Daß aber Einheit in der Mannichfaltigkeit allein nicht d ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist bereits §. 16 beme worden.

Hogarth nennt die Wellenlinie als diejenige, in welcher der größten Mannichfaltigkeit die größte Einheit gepaart s die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn sie einen festen Körper gewunden werde, die Linie der Anmu entspringe. Indessen erstreckt sich die Forderung der Einheit Mannichfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus struirte Figuren.

§. 134. 2) Edle Einfachheit (Simplicität). Je we ger Hilfsmittel der Künstler in Bewegung setzt, desto tiefer seine Wirkung seyn. Die Simplicität gibt nie mehr, als der Zweck erfordert; ihre Kunstmittel sind die einfachsten, Anordnung und Verbindung ist die faßlichste; nie sucht sie fall auf Nebenwegen zu erschleichen, ist fern von allem Ge ten, allem Prunk, aller Ueberladung. Aphrodite erscheint kleidet, und ein leichtes Gewand umfließt die Grazien. Die Si plicität ist nicht reich und blendet nicht; aber sie ist sicher, tig, wahr und innig. Ihr Gang ist ein gerader, fester Ga zum Ziele; überall zeigt sich eine gewisse kindliche Aufrichtigkei

n, nach der Verschiedenheit der Ideen, die in den Dingen
, bald mehr den Charakter des Erhabenen, bald mehr den
kter des Reitzenden, und alle andere Modificationen (z. B.
rnstes und Scherzes) an, deren das innere Leben und seine
rung, wie überhaupt die Schönheit fähig ist.

§. 132. Weil Schönheit als vollendete Erscheinung in sich
die höchste, vollkommene Harmonie des Idealen und In-
ellen in der Erscheinung ist; so muß jedes Kunstwerk *ideal*
einer Idee belebt), *individuell* (diese Idee in eigen-
ichen, mannichfaltigen Zügen ausdrückend — in Beziehung
wisse darzustellende Gegenstände auch charakteristisch genannt)
eides in innerer Durchdringung (mithin harmonisch
upt, gegliedert in seinen einzelnen Theilen, und abge-
n wie eine eigene Welt, oder organisch); in Beziehung
n Künstler und seine innere Anschauung, welche als rein
liche Anschauung zur äußern Erscheinung gebracht werden
objektiv (keine zufällige, mit der reinmenschlichen An-
ng nicht bestehende Subjektivität des Darstellenden verra-
sondern gegenständlich und selbstständig), *frey und ei-
hümlich* (aus dem Innern selbstthätig, ohne sichtbare
, nicht aus Nachahmung oder bloßem Nachdenken, sondern
nem eigenthümlichen Drange des genialen Menschen ent-
en) seyn.

. 133. In Beziehung auf die drei Kunsthandlungen,
ung, Anordnung und Ausführung, müssen einem wahren
werke noch folgende Eigenschaften zukommen:

) *Einheit* und *Mannichfaltigkeit*, und zwar beide
iger Verbindung. Denn ohne Mannichfaltigkeit kann ein
werk die Gemüthskräfte, Gefühl und Phantasie, nicht hin-
beschäftigen. Durch die Einheit wird das Mannichfaltige
em harmonischen in sich abgeschlossenen Ganzen verknüpft,
hne eine solche Verknüpfung entstehen Verwirrung und
el an Interesse. So ist es fehlerhaft, wenn man durch
nzelnen Theile eines Tonstückes aus einem Hauptaffekt in
ndern getrieben wird, und kein *Hauptgefühl* durch
Ganze herrscht. Wie meisterhaft erscheint dagegen das stets
sirende Hauptgefühl des ruhigen Hinstrebens an das Ziel
der ruhigen Freude bei seiner Erreichung in *Mozart's*
berflöte! So müssen die *Episoden* im Epos mit der

die Natur. Jenen Schein erhält aber ein Kunstwerk nur durch seinen strengen organischen Zusammenhang, durch die innigste Verbindung der Form mit dem Stoffe.

§. 138. 5) Wahrheit. Sie geht aus der Natürlichkeit eines Kuustwerks hervor, und besteht in seiner Uebereinstimmung mit sich selbst. Hiebei muß man aber die ästhetische (oder poetische) Wahrheit wohl unterscheiden von der logischen (metaphysischen, realen), von der Naturwahrheit. Jene ist die innere Nothwendigkeit des ästhetisch-Angeschauten, Gedenkbarkeit, Entfernung alles Widerspruchs. Da die Kunst sich über die gegebne Wirklichkeit frei erhebt, um durch Selbstschöpfung eine neue Wirklichkeit zu gestalten; so leuchtet von selbst ein, daß man an die Kunst nur die Forderung der ästhetischen Wahrheit zu stellen habe. Selbst das Wunderbare darf nicht unerklärlich bleiben, aber es muß sich poetisch erklären, indem ein geistiger Zusammenhang offenbar wird, welchem, gegen die Gesetze der gewohnten realen Welt, die sinnlichen Erscheinungen huldigen. Die Erscheinung der Hexen im Makbeth, des Geistes im Hamlet, des Oberon und der Titania haben dieselbe ästhetische Wahrheit, welche wir der Antigone des Sophokles, dem Laokoon und andern Werken dieser Art zugestehen. Selbst in den phantastischen Gestaltungen der Kunst ist noch Wahrheit, wie in der Posse des Lustspieldichters, in der Karikatur und in den Arabesken des zeichnenden Künstlers; denn auch wo der Genius seinen Gegenstand spielend und scherzend ergreift, ist kein Zeichen ohne Bedeutsamkeit und keine Bedeutung ohne innern Zusammenhang mit dem Zeichen.

§. 139. 6) Deutlichkeit. Das Kunstwerk soll deutlich seyn, d. h. sich selbst aussprechen; denn wird zum Erfassen der Idee eines Kunstwerks Anstrengung gefordert, so leidet natürlich der Kunstgenuß. Durch gute Anordnung der Theile und eine gehörige Vertheilung von Licht und Schatten (welche nicht bloß in der Malerei, sondern in jeder Art der künstlerischen Darstellung statt findet) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch das Bedeutendere hervorgehoben, und dem Sinne des Wahrnehmenden gleichsam näher gerückt wird. Viel hängt hiebei wieder von den Zeichen ab, deren sich der Künstler zur Darstellung bedient. Und in dieser Beziehung ist die Malerei weit beschränkter, als die Poesie; aber am beschränktesten ist die Musik. Der Gebrauch aber eines äußern Hilfsmittels z. B. der Schrift zur Verständlichma-

chung eines Gemäldes ist eigentlich unstatthaft, wenn auch große Maler, wie Raphael und Hannibal Caracci das Beispiel davon gegeben haben.

§. 140. 7) Vollständigkeit und Präcision. Dem Kunstwerke soll nichts mangeln von dem, wodurch die Möglichkeit eines Daseyns bedingt wird; es soll aber auch nichts Ueberflüssiges vorhanden seyn, wodurch das Produkt gleichsam überladen würde. Die Vollständigkeit verhütet, daß nichts Wesentliches fehle; sie bezieht sich aber auf die einzelnen Theile wie auf das Ganze. Ein Torso mag als Studium des Künstlers noch so viel Werth haben; in der Reihe ästhetischer Werke kann er bloß historisch aufgeführt werden. Indeß bleibt die geforderte Vollständigkeit relativ. Eine Büste ist vollständig, ungeachtet ihr zum Begriff einer Statue wesentliche Theile mangeln würden. Die Bekleidung ist in der Malerei und Plastik oft unwesentlich, ja das Nackte muß der Drapperie vorgezogen werden; aber wenn z. B. eine Vestalinn dargestellt werden soll, wird die Bekleidung wesentlich, weil das Nackte dem Charakter einer solchen Person widersprechen würde. Bisweilen liegt aber auch schon im Gegenstande die innere Unmöglichkeit seiner Vollendung, wie in Schiller's Geisterseher. Das Bestreben nach Vollständigkeit kann leicht in leeren Ueberfluß ausarten, und der Präcision Eintrag thun. Diese fordert, daß nichts mehr und nichts weniger in der Darstellung vorhanden sey, als für die Bezeichnung der auszudrückenden ästhetischen Idee nöthig ist. Einzelnes kann für sich betrachtet schön seyn, wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, so muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden. Die Präcision schließt alle Ueberladung, unnöthige Ausdehnung und Weitschweifigkeit aus; nur darf sie nie auf Kosten der Deutlichkeit erkünstelt, oder mühsam gesucht werden.

§. 141. 8) Haltung und Harmonie. Die Haltung fordert, daß das Bedeutendere bestimmter hervorgehoben, das Untergeordnete mehr zurückgestellt werde. Wie zu dieser Absicht der Maler Licht und Schatten, Localfarben und Perspective anwendet, so müssen es auch die übrigen Künstler, jeder nach seinen Mitteln. Auf die Hauptperson wird das Interesse koncentrirt in der Tragödie, wie im Gemälde das Licht auf die Hauptfigur; und wie der dramatische Dichter zu tadeln ist, wenn er eine Nebenperson zu bedeutend und zum Nachtheil der Hauptperson hervorhebt, so ist

ten, koncentrirte sich in der christlichen Religion als so viele einzelne Strahlen zu dem Begriffe eines einzigen, ewigen Wesens; die ganze Natur wurde nun für das durch den allmächtigen Willen des dreieinigen Gottes erschaffene Werk gehalten, des Gottes, der alle Geschöpfe an seinem Vaterherzen hält, und die Menschen liebt wie seine Kinder, aber gerecht und heilig ist und unerforschlich in seinem Wesen; der zwar dem Niedrigsten wie dem Höchsten Spuren seiner allwaltenden Vorsicht aufgedrückt hat, und uns überall zahllose Unterpfänder seiner ewigen Liebe und Barmherzigkeit gegeben, aber alle seine Verfügungen in ein heiliges Dunkel gehüllt hat; der zu erhaben, um ein Gegenstand der Kunst zu seyn, zu geheimnißvoll, um mit der Vernunft ganz erfaßt werden zu können, nur dem Herzen des reinen und gläubigen Christen in seiner vollen Glorie erscheint. Das Endliche, Irdische ist nach der christlichen Religion ohne alle Bedeutung und Realität, und erlangt nur dadurch einen Werth, daß es dem Unendlichen aufgeopfert wird. Das wahre Ziel unsers Lebens steht jenseits dieser Welt, ist die Wiedervereinigung mit Gott, von welchem der Mensch durch die Sünde abgefallen ist. Nur jenseits ist unsere eigentliche Heimath, dieses Leben ist nur Vorbereitung zu einem höhern; daher die Zurückziehung des christlichen Gemüths von der irdischen Welt auf sich selbst, und die stete Richtung desselben hin auf das Ewige. Die christliche Religion ist durchaus innerlich, subjektiv, lebt im Gemüthe; wie die zarte, still duftende Pflanze sich zu dem reinen heiligen Lichte wendet, so richtet der fromme Christ seine Blicke himmelwärts; kein äußerer Gegenstand kann unsere Seele ganz erfüllen; daher die Versenkung des Gemüths ins Gefühl des Unendlichen. Durch den ätherischen Hauch des Christenthums erhielt das ganze Gefühls-System seiner Anhänger eine mildere Farbe, einen sanfteren Charakter.

§. 153. Nächst dem Christenthume ist die Bildung Europa's seit dem Anfang des Mittelalters zunächst durch die germanische Stammesart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des schaurigen Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernste des Gemüths zu Gute kommen.

dem Dichter ein fehlerhafter Vers; und doch thun auch unbedeutende Fehler dem Wohlgefallen am Ganzen Abbruch. Nach den Stunden der Begeisterung wird also die kälter prüfende Urtheilskraft noch manches zu bessern finden, und dazu auch einen gewissen, dem Umfange des Produkts angemessenen Zeitraum nöthig haben (Nonum prematur in annum). Hier wird der Fleiß, die Feile am rechten Platze seyn. Da läßt sich mit Schiller sagen:

Da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element!

nicht aber

Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt. —

Denn hier würde der kalte Fleiß den Flug des Genius hemmen. Aber auch der nachbessernde Fleiß muß seine Schranken haben, weil durch zu vieles und zu langes Glätten die ursprüngliche Kraft und Haltung eines Kunstwerks geschwächt, und besonders jene angenehme Nachlässigkeit (grata negligentia), welche die Kunst in der Kunst verbirgt, verloren gehen würde. So zerstörte Bürger die frische herzige Gesundheit seiner Poesie. Das Streben nach Korrektheit muß also nicht in Peinlichkeit ausarten, der man den Zwang der Schule ansieht.

§. 143. Das Kunstwerk muß endlich selbstständig, relationslos seyn, ein in sich geschlossenes Ganzes, welches sich nicht wie Mittel zum Zwecke verhält, sondern seinen Mittelpunkt und Zweck in sich trägt. Es ist eine für sich bestehende Welt; bloß um das neue Daseyn, welches der Künstler erzeugt, ist es ihm zu thun, er sucht in der Produktion seines Werkes nichts anders, als einen unwiderstehlichen Trieb seiner Natur zu befriedigen.

§. 144. Die Kunst ist also nicht da der Nützlichkeit halber. Dieses von der Kunst zu fordern, ist nur einem Zeitalter möglich, welches die Erfindung eines neuen Spinnrades für wichtiger hält, als die eines neuen Weltsystems, oder als die Schöpfung einer Ilias, — welches ökonomische Erfindungen für die höchsten des menschlichen Geistes ausspricht. — Sie ist nicht da, um den Sinnen zu schmeicheln, die Sinne zu ergötzen; diese Forderung an die Kunst zu machen ist nur einem Zeitalter möglich, dessen Höchstes der Genuß ist. Aber die

Kunst ist auch nicht unmittelbar da, um Sittlichkeit zu lehren, obwohl auch nicht, um das Gegentheil derselben zu fördern:

> Lehret, das ziemet euch wohl, auch wir verehren die Sitte,
> Aber die Muse läßt sich nicht gebieten von euch.
> Nicht vom Architekt erwart' ich melodische Weisen,
> Und, Moraliste, von dir nicht zu dem Epos den Plan.

Weit entfernt vom gewöhnlichen Gange der Dinge, ist das Auge der Kunst aufwärts gerichtet, um das Höchste zu schauen, und es in vollendeter Form der Welt anschaulich darzustellen, ist ihr Ziel, und wer sie zu Zwecken benützt, hemmt ihren freien unbegränzten Flug, ihre Hand kann nicht geführt werden, ihr eigener Geist nur leitet sie.

§. 145. Die Sittlichkeit des Künstlers beruht also nicht auf einer sittlichen Tendenz seiner Produkte, sondern in dem keuschen, unentweihten Sinn, womit er empfängt und hervorbringt. Aus einem von höherem Geiste ergriffenen Gemüthe können nie Werke entstehen, welche die sinnliche Natur des Menschen anregen; denn vom Heiligen kann nichts Unheiliges stammen, und es ist eine heilige Weihe, welche der Künstler von oben empfängt. Ein ästhetisches Produkt, was die Begierde erregt, hört auf ein solches zu seyn. Die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien. Wie kann die Verletzung aller Schamhaftigkeit ästhetisches Interesse erzeugen, und den Beyfall der jungfräulichen Kamönen erhalten? — Dadurch, daß die Kunst durch ihre ideale Richtung zur Kunst wird, hat sie einen großen Charakter innerer Wahrheit, und einige Schattenpartien werden sich bei dem Ueberblick des Ganzen in die Harmonie des Gemäldes fügen, der Totaleindruck wird jeder Zeit ethisch seyn, das Laster widerstrebt der echten Schönheit. Aber nicht nur ethische, sondern auch religiöse Hoheit beseligt die genialen Werke, und der hoffnungsvolle Aufblick zur Vorsicht und zum unbekannten Lande ewiger Freiheit, oder die entsetzliche Erscheinung der Eumeniden, des Todesengels Abbadona, die Tiefen des Tartarus und der Hölle werden Gegenstände des ästhetisch-Erhabenen; auch jene Dichter, welche sich zum Atheismus bekannten, waren als Dichter Theisten, und ließen daher, wider ihre eigene Ueberzeugung, die Tugend in ihrem ursprünglichen Verbande mit Gottesahnung und Liebe auftreten. Wie der irdische Himmel über die vergänglichen Blumen der Erde

sich wölbet, so schwebt der göttliche über den Zaubergefilden der Kunst.

§. 146. Aber wie der wahre Künstler mit reinem, mit unentweihtem Sinne sein Werk empfängt und schafft, so muß auch der Beschauer mit lauterem, keuschem Sinne an das Kunstwerk hintreten. Wer diesen Sinn nicht mitbringt, wird überall, nicht in der Kunst allein, Anstößiges finden. Nicht die Kunst und nicht das Kunstwerk sind unsittlich, sondern nur die Menschen sind oft beides. Wird ein Werk deßhalb tadelnswerth, weil die körperliche Wohlgestalt darin auf das vollkommenste und lieblichste ausgebildet ist, etwa der berühmte Faun in der Dresdner Antikensammlung, oder gar der edle Apollo von Belvedere, und der sinnliche Genußmensch davon entzückt wird? Die Kunst verlangt auch sittlich genossen zu werden, und schon dadurch fördert sie die Sittlichkeit. Der kunstsinnige Hellene (und doch, leider! nicht auch Muster der Sittlichkeit außerhalb des Kunstgenusses) sah öffentlich die nackten Gestalten der Statuen, und hielt sie nicht für unsittlich. Würde er nicht viele Sprünge und Stellungen unserer Ballettänzer und Tänzerinnen als frivol erkennen?

§. 147. Man wirft der Kunst mitunter Verderbniß der Sitten und Verweichlichung der Gemüther vor; stoischgesinnte Männer behaupteten, sie mache die Jugend zu Schwärmern, und dadurch zu ernsten Geschäften untauglich, führe sie zu Abenteuern, und verstärke durch erborgte Reitze die Liebe, welche dann um so mehr zu einer verheerenden Leidenschaft emporwachse. — Wir läugnen nicht, daß in einzelnen Fällen Künstler die Uebermacht der Phantasie über den Verstand begünstigten, und geben auch gerne zu, daß aus romantischen Gesinnungen manche tragische Handlung entsprang, welche bei Vermeidung dieser Ueberspannung unterblieben wäre; ist aber die Ursache nicht mehr in den Subjekten, als in den ästhetischen Gegenständen zu suchen; kann der Mißbrauch den Werth einer Sache schmälern, und über sie das verdammende Urtheil verhängen? Wenn in einzelnen Werken unglücklicher Autoren oder Künstler überhaupt wollüstige Scenen mit den grellsten Farben geschildert werden, wenn Unsittlichkeit mit ethischen Reitzen dargestellt wird, und das Gemeine einen gewissen Mittelstand gewinnt, worin es gefällt; so kann dieses nicht Poesie oder Kunst genannt werden, weil das Geistlose bei allem Aufwande von sinnlichem Reichthume niedrig und unpoetisch bleibt.

Die Kunst muß hier ihre eigene Schutzrednerinn seyn, und wer ihr Wesen wahrhaft kennt, und ihre Geschichte mit den Jahrbüchern der Völker vergleicht, erhält vielleicht das Resultat, daß nicht die Kunst die Menschen verdorben habe, wohl aber die Entartung der Menschen das Verderben der Kunst nach sich zog.

§. 148. Wenn es gleich für jeden einzelnen Künstler nur einerlei Zeichen gibt, für den Dichter nur Wörter, für den Tonkünstler nur Töne, für den Maler nur Zeichnung und Farbe; so lassen diese Zeichen in ihrer Zusammensetzung doch wieder eine große Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit zu. Die Eigenthümlichkeit im Gebrauche derselben macht den Styl aus. Der Styl hat bekanntlich seinen Namen von dem Griffel (ςυ'λος), dessen sich die Alten als eines Werkzeugs zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weise den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schriftlichen Werke als Produkte der redenden Kunst und selbst im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schönen Kunstwerke überhaupt — dieß sind die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen wird, und von welchen die letzte die allgemeinste ist. Mitunter nimmt man aber das Wort Styl in einer noch umfassenderen Bedeutung, und versteht darunter den ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes überhaupt, und diese Bedeutung gilt besonders in kunstgeschichtlichen Werken. Da die schöne Kunst verschiedene Sphären hat, oder mehrere Künste unter sich begreift; so hat auch jede schöne Kunst ihre besondere Art des Ausdrucks oder ihren Styl, daher die Namen: plastischer, pittoresker, musikalischer, poetischer Styl, welche auch zuweilen übertragen werden, so daß z. B. von einem plastischen Styl in der Malerei, und von einem pittoresken in der Plastik, auch wohl vom plastischen und pittoresken Styl in der Poesie die Rede ist. Da ferner jede Kunst ihre kleinern Sphären hat, so hat auch wieder jede von diesen ihren Styl; daher die Ausdrücke: epischer, lyrischer, dramatischer — Kirchen- und Opernstyl. Da endlich jede Kunst ihre verschiednen Entwicklungsstufen hat, innerhalb welcher sie in ihren Produkten dem Ideal der Kunst sich mehr oder weniger nähert, so gehen auch hieraus verschiedene Arten des Styls hervor; daher die Ausdrücke: roher oder alter, großer und kühner, graziöser Styl, antiker und moderner, Styl des goldenen Zeitalters der Kunst, Idealstyl und natürlicher Styl. Allein auch

jeder wahrhafte Künstler hat seine mehr oder minder eigenthümliche Art des Ausdrucks; daher der individuelle oder persönliche (Homerische, Demosthenische, Raphaelische, Mozartische ꝛc.) Styl, an welchem der Kenner oft den Urheber eines Kunstwerks erkennt, wenn auch der Name desselben entweder gar nicht anderswoher bekannt, oder unrichtig angegeben ist. Aus diesem Styl geht dann wieder der Schulstyl hervor, inwiefern man nämlich unter einer Schule in ästhetischer Bedeutung eine Reihe von Künstlern versieht, die einem gewissen Style folgen, sowohl beim Ausüben der Kunst, als beim Unterricht in derselben, wodurch der Styl vom Meister auf die Schüler übergeht.

§. 149. Der individuelle Styl kann wohl ausgebildet werden durch das Studium klassischer Muster, aber nicht angeeignet; denn er ist eins mit den Umrissen, in welchen die Gestalten dem innern Auge des Künstlers erscheinen.

§. 150. So, wie jeder Mensch in seinem gesammten Betragen eine gewisse Manier hat, wodurch er sich von andern Individuen eben so leicht, als durch die Gestalt unterscheiden wird, so hat er auch dieselbe als Künstler in Ansehung seines Styls. Man unterscheidet aber die Manier vom Style, und versteht unter Manier meistentheils eine durch Angewöhnung beschränktere, unter Styl dagegen eine freiere Art des Ausdrucks, als das Werk reiner Begeisterung. Indeß kann der Styl eines Künstlers nie von aller Manier frei seyn; vielmehr ist der persönliche Styl mit der Totalität und Beschränktheit des Individuums so innig verwachsen, daß man mit Buffon sagen kann, der Styl ist der Mensch selbst, d. i. im Style drückt sich seine ganze Individualität mit ihren zartesten Schattirungen ab, und daß man den persönlichen Styl in Hinsicht dieser individualen Bestimmtheit auch geradezu die Manier des Künstlers nennen kann. Die Manier an und für sich ist also nichts Tadelnswerthes. Die Manier wird erst dann fehlerhaft, wenn sie den Produkten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß ersichtlich ist, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis ins Detail der Ausführung so wenig über sie erheben, daß aus Mangel an Freiheit in seiner Produktion die Produkte selbst keine Abwechslung in der Form erhalten. Ein solcher Künstler manierirt, oder fällt ins Manierirte. Manierirt sind z. B. die Kupferstiche des Claudius Melan, welcher nur mit parallelen Strichen arbeitete, die von ei-

nem Punkte aus als Schneckenlinien im Kreise herumlaufen. Manierirt der Künstler nicht bloß bewußtlos, sondern thut er dieß sogar absichtlich, so entsteht daraus der affektirte oder preziöse Styl. Die sklavische Nachahmung einer fremden Manier ist aber noch verderblicher für die Kunst, weil sie die Selbstständigkeit des Künstlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beschränkt, und folglich die Erweiterung der Kunst durch die möglich größte Mannichfaltigkeit des Styls hemmt.

Daß sich aber jeder Autor so wie jeder Künstler in seinem Styl, gleich jedem Volke in seiner Sprache, male, und daß die geheimste Eigenthümlichkeit mit ihren feinen Erhebungen und Vertiefungen sich im Style lebend abforme, davon können uns die drei römischen Elegiker, Tibull, Properz und Ovid, eben so wie die drei Historiker, Cäsar, Livius und Tacitus, die Belege liefern. Ein Gleiches gilt von den großen deutschen Dichtergenien, Klopstock und Lessing, Wieland und Herder, Schiller und Göthe, zumal wenn wir ihren prosaischen Styl beachten.

§. 151. Die Kunst ist zwar ihrem Wesen nach eins und unveränderlich; doch in Hinsicht ihrer Darstellung ist eine Verschiedenheit, ein Gegensatz denkbar. Die Kuust nämlich huldigt entweder mehr dem Realen, der Natur und dem Natürlichen — Realismus der Kunst, oder mehr dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen — Idealismus der Kunst. Dadurch entsteht ein schneidender Gegensatz in der Kunstwelt, wie ihn die antike und moderne, oder die griechische und die christliche Kunst aufweiset. Dieser Gegensatz zwischen dem Streben der Alten und Neuern geht beinahe systematisch durch alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens hindurch, offenbart sich in der Tonkunst, in den bildenden Künsten, wie in der Poesie. Schon J. J. Rousseau hat in der Musik den Gegensatz anerkannt und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Princip der antiken, Harmonie das der modernen Musik sey; über die bildenden Künste that schon Hemsterhuys den sinnreichen Ausspruch: die alten Maler seyen vermuthlich zu sehr Plastiker gewesen, die neuern plastischen Künstler seyen zu sehr Maler. Und wem fällt der Unterschied zwischen der gothischen und griechischen Baukunst nicht sogleich in die Augen? Vergleichen wir endlich die griechische Poesie mit der modernen, so zeigt sich, daß nicht nur der Gegenstand der griechischen Kunst der realen Welt angehöre, sondern auch ihre Darstellung

durchaus real, objektiv sey. Bei der Darstellung seines Gegenstandes blickt der griechische Künstler heiter in die Welt hinein, und freut sich seiner Kraft; er ergreift den Gegenstand, wie er an sich ist, und schwelgt dabei in dem Kunstgefühle, aber ohne zu schwärmen und in Gefühle zu zerfließen; daher die Klarheit, Bestimmtheit und Harmonie, wodurch sich die griechischen Kunstwerke empfehlen; denn es ist immer nur die Sache, die zu uns spricht, nicht der Dichter, der in seinem Werke völlig unsichtbar ist. Der Charakter der griechischen Kunst ist Objektivität. — Die christliche Kunst huldigt dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen, ihr Charakter ist Subjektivität, daher das Helldunkel, das Geheimnißvolle, das Unbestimmte in derselben.

§. 152. Worin liegt nun der Grund des Unterschieds zwischen der antiken und modernen Kunst? Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden, reinen Himmel, auf einem für den Ideenaustausch so wichtigen Küstenlande lebten und blühten die Griechen in vollkommener Gesundheit des Daseyns, sie durchlebten das Jünglingsalter der Menschheit; daher ihr reger Sinn für alles Schöne, ihre lebendige bewegliche Phantasie, ihre heitre Ansicht des Lebens, ihre edle Einfalt, ihre Naturwahrheit, daher endlich die Objektivität in ihren Darstellungen. Ihre gesammte Kunst ist der Ausdruck vom Bewußtseyn der Harmonie aller Kräfte. Ihre Religion wußte nichts von einem Gegensatz des Endlichen und Unendlichen; ihr Ueberirdisches war nur eine Steigerung des Irdischen. Die Griechen schauten das Unendliche in der Natur oder als Natur an; das Aeußere, das Reale, und was damit in Beziehung steht, hatte darum für die Griechen die höchste Bedeutung und Realität. Die Religion der Griechen war bloß äußerlich objektiv, und bestand nur in Zeremonien und Opfern; sie wußte nichts von einer Verehrung Gottes im Geiste und in der Wahrheit. Ihr Gottesdienst war verschönerte Sinnlichkeit, ihre Religionsfeste Freudenfeste. Die Stimmung des griechischen Gemüths war darum Freudigkeit, Hingabe und freie Auflösung in die heitere Natur, deren Kräfte selbst Götter waren. — Als die Sonne der christlichen Religion aufging, wichen vor ihrem Lichte die Götter aus der Natur zurück; alle Macht, Weisheit und Güte, worein sich bei den Griechen so viele einzelne Götter theil-

ten, koncentrirte sich in der christlichen Religion als so viele einzelne Strahlen zu dem Begriffe eines einzigen, ewigen Wesens; die ganze Natur wurde nun für das durch den allmächtigen Willen des dreieinigen Gottes erschaffene Werk gehalten, des Gottes, der alle Geschöpfe an seinem Vaterherzen hält, und die Menschen liebt wie seine Kinder, aber gerecht und heilig ist und unerforschlich in seinem Wesen; der zwar dem Niedrigsten wie dem Höchsten Spuren seiner allwaltenden Vorsicht aufgedrückt hat, und uns überall zahllose Unterpfänder seiner ewigen Liebe und Barmherzigkeit gegeben, aber alle seine Verfügungen in ein heiliges Dunkel gehüllt hat; der zu erhaben, um ein Gegenstand der Kunst zu seyn, zu geheimnißvoll, um mit der Vernunft ganz erfaßt werden zu können, nur dem Herzen des reinen und gläubigen Christen in seiner vollen Glorie erscheint. Das Endliche, Irdische ist nach der christlichen Religion ohne alle Bedeutung und Realität, und erlangt nur dadurch einen Werth, daß es dem Unendlichen aufgeopfert wird. Das wahre Ziel unsers Lebens steht jenseits dieser Welt, ist die Wiedervereinigung mit Gott, von welchem der Mensch durch die Sünde abgefallen ist. Nur jenseits ist unsere eigentliche Heimath, dieses Leben ist nur Vorbereitung zu einem höhern; daher die Zurückziehung des christlichen Gemüths von der irdischen Welt auf sich selbst, und die stete Richtung desselben hin auf das Ewige. Die christliche Religion ist durchaus innerlich, subjektiv, lebt im Gemüthe; wie die zarte, still duftende Pflanze sich zu dem reinen heiligen Lichte wendet, so richtet der fromme Christ seine Blicke himmelwärts; kein äußerer Gegenstand kann unsere Seele ganz erfüllen; daher die Versenkung des Gemüths ins Gefühl des Unendlichen. Durch den ätherischen Hauch des Christenthums erhielt das ganze Gefühls-System seiner Anhänger eine mildere Farbe, einen sanfteren Charakter.

§. 153. Nächst dem Christenthume ist die Bildung Europa's seit dem Anfang des Mittelalters zunächst durch die germanische Stammesart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des schaurigen Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernste des Gemüths zu Gute kommen.

§. 154. Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beimischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauche der Gewalt zu bewahren, worein sie so leicht verfällt.

§. 155. Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Güte ahnen ließ.

§. 156. Weil aber das Christenthum sich nicht, wie der heidnische Götterdienst, mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen innern Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm; so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber, gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch insofern verwandt war, daß sie niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingte Grundsätze des Handelns heiligte. Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Natur-Poesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritter-Fabeln und Legenden bestehend; allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt.

§. 157. Ein jedes ästhetische Produkt hat aber entweder seine Bedeutung in sich selbst, oder es deutet auf etwas außer sich. Im letzten Falle ist es symbolisch. Die symbolische Kunst enthält unter sich das Symbol im engern Sinne und die Allegorie. Jenes personificirt den Begriff, dieses verwandelt ihn in eine ähnliche Anschauung. So sind in Raphael's Bogengemälde Klugheit, Mäßigung und Stärke symbolische Gestalten; aber Eros, der sich in die Löwenhaut des Alciden gehüllt hat, und seine Keule schleppt, ist Allegorie, bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege.

§. 158. Vom Symbol unterscheidet sich aber das Attri-

but, oder jenes Abzeichen, durch welches eine bildliche Darstellung ihre Bedeutsamkeit erhält, wie der Glaube durch das Kreuz, die Hoffnung durch den Anker, die Wahrheit durch die Sonne auf der Brust. Das Attribut gehört nur der Symbolik an, nicht der Allegorie, außer wo in dieser symbolische Figuren aufgeführt werden; der Unterschied zwischen Symbol und Attribut besteht aber darin, daß dieses immer nur als eigenthümliches Zeichen einem Bilde zur vollständigeren Darstellung der mit demselben verbundenen Eigenschaften beigefügt wird, jenes aber an sich und schlechthin, ohne weitern Zusatz, selbstständig und aus sich erklärbar ist; alle Attribute sind Symbole, aber nicht alle Symbole Attribute. Zu dem Attribut gehört auch das Emblem, als eine sinnbildliche Verzierung.

§. 159. Im Symbol, wie in der Allegorie, muß sich immer nur ein Höheres aussprechen; wird das Gemeine in diesen Kreis gezogen, so begibt sich die Kunst ihrer Würde, und wird zum bloßen Spiel, oder zur ärgerlichen Grimasse. Ferner müssen Symbol und Allegorie immer rein erscheinen, nirgends als Beimischung zum Historischen, wie z. B. in der Gallerie Farnese des Hannibal Caracci. Ueberdieß muß das Besondere, durch welches das Allgemeine dargestellt wird, in seinen Formen Idealität besitzen, und sich über die Prosa des gemeinen Lebens erheben, und über dem Ganzen muß eine belebende Einheit walten. Hiezu wird noch Klarheit erfordert, als eine unerläßliche Bedingung des Symbols und der Allegorie. Es muß im ersten Augenblick erkannt werden, daß die Gestalt, welche vor uns steht, nicht sich selbst bedeute, und kein in sich abgeschlossenes Daseyn habe, sondern nur Bild sey eines Höheren, welches nur im ähnlichen angeschaut werden mag. Endlich duldet Allegorie so wenig, als das Symbol leere Verzierung und bloße Zufälligkeiten, weil diese nothwendig von der Bedeutung abführen, und auf sich selbst leiten, wodurch die schöne Harmonie zwischen der Idee und ihrem Bilde aufgehoben würde.

§. 160. Der Werth des Sinnbildes hängt demnach ab von einer solchen innigen Beziehung des Bildes auf sein Gegenbild, daß es nicht bloß um sein selbst willen vorhanden sey, und auf einen in ihm enthaltenen Sinn hinweiset, ohne an Anschaulichkeit zu verlieren. Verständlichkeit mit anschaulicher Individua-

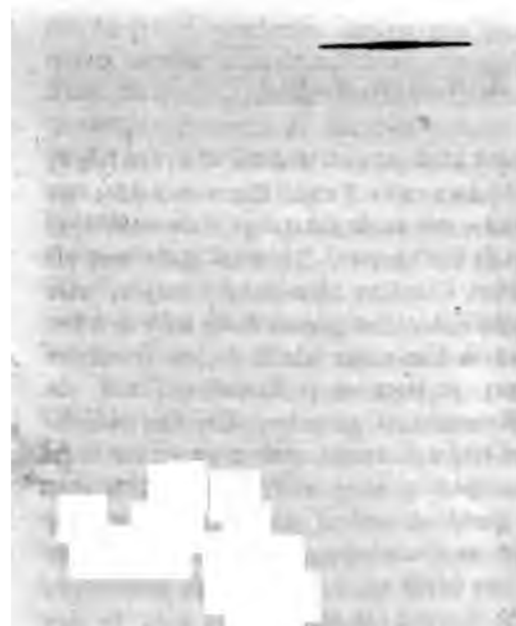
lität, Natürlichkeit mit sinnreicher Eigenthümlichkeit zu verbinden, ist daher die schwere Aufgabe, die nur selten glücklich gelöst wird. Ist die Allegorie immer ein künstliches, beabsichtigtes Gebilde; so soll das Symbol eigentlich gleichsam nothwendiger Ausdruck der Idee seyn.

§. 161. Uebrigens kann die Allegorie nur in den redenden Künsten, und unter den bildenden, nur in der Malerei und Plastik, so wie in den mimischen Künsten, keineswegs aber in der Musik und Baukunst vorkommen; denn nur die ersten sind durch ihre Darstellungsmittel fähig, einen doppelten Sinn, und neben der besondern eine allgemeine Bedeutung zu enthüllen.

S. Lessing's, Herder's, Winkelmann's und Moritz's Abhandlungen über Allegorie.

§. 162. Die Kunst ist ihrem Grundwesen nach nur eine, aber in der Wirklichkeit offenbart sie ihr ideales Wesen nur in und unter den Bedingungen des Vielen, sie zerfällt in mehrere schöne Künste. Es bestehen aber die einzelnen schönen Künste dadurch, daß es gewisse besondere Kreise von Kunstschöpfungen gibt, welche sich durch einen eigenthümlichen, gemeinschaftlichen ästhetischen Charakter auszeichnen und begränzen. Hierauf beruht die Möglichkeit einer Eintheilung derselben.

§. 163. In Absicht auf den Eintheilungsgrund der schönen Künste findet sich aber unter den Aesthetikern keine Uebereinstimmung. Siehe hierüber Krug's Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig 1802. — Eine wissenschaftliche Eintheilung der schönen Künste, welche von Verschiedenheiten handeln soll, die sich auf die Schönheit der Kunstdarstellungen, oder das innere Wesen der Kunst selbst beziehen, muß von der nothwendigen Verschiedenheit der Darstellungsmittel ausgehen, deren sich der Mensch als vernünftig-sinnliches Wesen bedienen kann; auch muß sie das ganze Kunstgebiet leicht übersehen lassen, und die Verwandtschaft des Einzelnen andeuten. Nun heißt aber darstellen, zur Erscheinung bringen; die ihrem Wesen nach verschiedenen Darstellungsmittel beziehen sich also auf die verschiedenen Gebiete der Erscheinungswelt, und die Organe für die Auffassung und Darstellung derselben. Wie wir daher eine innere und äußere Erscheinungswelt, einen innern und äußern Sinn unterscheiden, so unterscheiden wir Künste des äußern und innern Sinnes. Die Darstellungsmittel der schönen Künste ersterer Art



bendigkeit und Klarheit, wie der schaffende Künstler selbst;
ß es in allen seinen Theilen ganz verstehen; und insofern
der Darstellung sichtbar wird, gefällt dadurch die Ener-
ästhetischen Fassungskraft. Die Ideen ferner, denen der
de Künstler nachstrebte, muß der darstellende ebenfalls zu
nigen machen, und so erweckt er in erhöhterem Grade
eifall, der jenem gebührte, wenigstens im Momente der
llung, für sich.

Wirft man jedoch die Frage auf, welcher von beiden, ob
affenden oder darstellenden Kunst, der höchste Rang gebüh-
kann der schaffenden der Vorzug nicht streitig gemacht
.

Anhang.

Zur bildenden Kunst zählt man oft auch die Gartenkunst;
e ist bloß verschönernde Kunst. Entweder benützt der
künstler die Natur, wie er sie findet, zu einer malerischen
, oder er bringt sie selbst hervor. Im ersten Falle muß die
aft den ästhetischen Charakter schon an sich tragen, oder
Wahl wäre zu mißbilligen. Im zweiten Falle wäre er aller-
Selbstschöpfer; allein hier müßte sein Bestreben in anderer
ung verunglücken; er legte es ja darauf an, uns ein
rodukt für ein Naturprodukt zu geben. Der Gartenkünst-
ibt also durchaus bloßer Anordner, und wenn er den Gar-
agen eine künstlerische Beziehung aufdringen will, so muß
ei den Sinn der Landschaftsmalerei zum Zwecke setzen. Aber
Gartenkünstler wird es schwer, seinen Anlagen eine poetische
tung zu geben, ihre Theile durch eine Idee zu verknüpfen;
erner der malerische Eindruck des Ganzen nicht weg, da eine
icht desselben im Garten selbst kaum möglich ist, und bleibt
arten nicht immer ein Theil der Wirklichkeit, bleibt er nicht
it unterworfen, hängt er nicht vom Regen und Sonnen-
, Sommer und Winter ab? — Andere nehmen auch die
uchtungskunst, Feuerwerkerkunst, in die Zahl der
n Künste auf, weil auch sie, die ihre wandelnden Gestal-
ach und nach in der Zeit entstehen läßt, auf produktiver
tasie beruhe, und das Gefühl in Anspruch nehme; aber fehlt

icht die Seele eines Kunstwerkes, die Idee? — Noch w
als Garten= und Beleuchtungskunst können die Parfüm
ib=, Fecht=, Reit= und Turnierkunst auf einen solchen R
uch machen, wenn wir nicht die Schönheit bloß in die F
wollen; denn wo ist hier die Idee, die die genann
e darstellen?

Besonderer Theil.

Bildende Kunst.

§. 165. 1) Die zeichnende Kunst (Graphik) überhaupt, zerfällt a) in die Zeichenkunst insbesondere, b) in Malerei, c) Holzschneidekunst, d) Kupferstecherkunst und e) den Steindruck.

§. 166. Die Zeichen- oder Zeichnen- oder Zeichnungskunst ist die ältere Schwester der Malerei, und wird später der Zögling der Geometrie. Sie macht mit irgend einem Färbestoff die Begränzung der darzustellenden Gestalten auf einer Fläche sichtbar. Die Zeichnung ist folglich eine Kunst des Sinnenscheins, der Täuschung, sie will uns Erscheinungen vorzaubern, die nicht wirklich da sind; nur durch den geistigsten Sinn, nur durch das Auge spricht sie uns an, dem Tastsinne bleibt sie fremd. Sie bestimmt die Nähe und Ferne der darzustellenden Gegenstände durch Hilfe der Perspektive. Vermag sie keineswegs mit der Plastik zu wetteifern in der Darstellung der höchsten Ideale schöner Körperformen; so ist sie dennoch geeignet zur Darstellung von Ideen. Die Zeichenkunst zerfällt wieder in mehrere Unterarten, nämlich a) in die Kunst der Umrisse, Contours, Contorni, Skiagraphie, Schattenriß, Monogramma, welche die Gränzen der Körper, mithin ihre Form, bloß durch die äußersten Linien bestimmt; b) das Monochrom, einfarbige Zeichnung (chiaroscuro, Helldunkel) mittelst Schraffirung hell und dunkel, die Beleuchtungsverhältnisse andeutend, wie α) bei Federzeichnungen, β) den Stiftzeichnungen (mit Röthel und schwarzer Kreide; Drucker, Blicken), γ) Grau in Grau und δ) Tuschzeichnungen (mit Tusche und Bister). — Schon in diesen letzten zeigt sich der Uebergang von dem, was sich an der Gestalt durch deren Schat-

ten wahrnehmen läßt, zu dem, was eine *Zurückspieglu*
derselben zeigt. In der That bildet die Tuschmanier beim Zei
nen den Uebergang aus dem trockenen Zeichnen mit Kreide o
Stiften in das Malen. Ein zarter genauer Umriß, weiche
tige Schatten, zuletzt recht markige Drucker in den dunkelsten St
len und recht rein erhaltene Lichter in den hellsten machen e
schöne getuschte Zeichnung. Das nämliche gilt von der Sepian
nier, da Sepia nichts weiter ist, als ein brauner Tusch. D
Weitere über Zeichnung siehe §. 295 ff.

§. 167. Die zweite zeichnende Kunst ist die *Malerei* o
die Darstellung des Schönen durch sichtbare Gegenstände mit
ren eigenthümlichen Formen und Farben auf einer Fläche. E
ist eine unter der Form des Raumes, für den Sinn des G
sichts bildende Kunst, sie bildet Gestalten, wie die Zeichenku
Auch in der Malerei werden nicht wirkliche Körper, in ihrer Fr
heit und Ungebundenheit gebildet, sondern nur scheinbare auf
bloßen Fläche, d. h. *gezeichnete*. Aber zu den Zügen u
Umrissen (den Raumbegränzungen), und Beleuchtungsverhältnis
fügt sich die *Farbengebung* (das *Kolorit*) hinzu, ni
mehr als bloße *Färbung*, wie bei den Monochromen, sondern
Gemäßheit des Farbenspiels, wie es die Natur selbst zeigt. D
Färbung belebt aber nicht bloß den Gegenstand, sondern gibt a
durch ihr harmonisches Zusammenwirken den Ton oder die Sti
mung des Gefühls an, welche der Natur des Inhalts gemäß i
und wodurch die Einheit der Darstellung vollendet wird. Du
die Farbengebung wird die Zeichnung erst zur Malerei, und Zei
nung und Kolorit sind die beiden wesentlichsten Bestandtheile d
Gemäldes; sie verhalten sich wie Körper und Geist, die Zei
nung liefert die Gestalt, erst durch die Farbe wird das G
mälde ein lebendiges, seelenvolles Ganzes. Tritt die Zeichnu
auf Kosten des Kolorits hervor, so wird der Styl eines solch
Bildes hart oder streng; weich und unbestimmt dagegen, wen
das Kolorit zu stark vorherrscht, und der Umriß verschwimmt.

§. 168. Die Malerei bildet Gestalten für das Auge, kan
folglich alle Gegenstände darstellen, insoweit sie nach Licht un
Farbe in räumlichen Verhältnissen durch den Gesichtssinn wah
nehmbar sind; sie darf sich aber nicht mit schwankenden Umriss
begnügen, und weil vieles das Auge abstößt, was die Phantas
willig aufnimmt; so erhellt daraus die Begränzung ihres Be

mögens der Poesie gegenüber. Vermag die Plastik nur im Raume darzustellen, so stellt die Malerei den Raum selbst mit dar — Hintergrund, Vorgrund, Luft. Zu dem nöthigen Sinnenscheine dienen hiezu die Linear- und Luft-Perspektive, so wie zu dem, worin sie sonst, wegen Mangels der dritten Dimension, der plastischen Kunst nachstehen würde, Rundung, Beleuchtung, Haltung und Helldunkel, und in dem Kolorit die Beobachtung der Lokaltöne und Tinten. Sie ist ferner wie auf einen bestimmten Raum, so auf einen Moment beschränkt, und in diesem Momente muß sich die Schöpfung des Künstlers selbst und vollkommen aussprechen.

§. 169. Die Malerei bildet zwar körperliche Gestalten; aber die Gestalt dient nur zum Ausdrucke des Geistigen. Damit nun dieses höhere geistige Leben, welches durch die Malerei sichtbar werden soll, dem Sinne vernehmlicher werde, muß in derselben die vollendete Körperlichkeit, die starre Masse zurücktreten, und sich in Schein verwandeln, und das eigentlich geistige Ideale in der sichtbaren Natur, Licht und Farbe, die ätherische Hülle werden, aus welcher das höhere, geistige Leben der Seele zu uns spricht. Daher die hohe Bedeutung des Ausdrucks in der Malerei. Diese ist gleich der Tonkunst eine gemüthliche Kunst. Beide kann man vorzugsweise die christlichen Künste nennen, wo dagegen die Plastik dem Geiste des Alterthums eigenthümlich bleibt.

§. 170. Auch in der Malerei hat der Künstler, so wie in jeder Kunst, drei Hauptmomente zu berücksichtigen:

1) die Erfindung;
2) die Anordnung;
3) die Ausführung.

§. 171. Was die Erfindung betrifft, so muß der Maler Stoff und Form sich selbst schaffen, selbst wenn ihm der Gegenstand historisch oder durch die Natur dargeboten ist. Der Künstler darf die Gränzen seiner Kunst nie überschreiten, darf nie vergessen, daß er seine Ideen und Ideale nur in körperlichen Gestalten, das Uebersinnliche nur so weit, als es sich in diesen offenbart, darstellen könne, und daß er für Handlung nur Eine Dimension der Zeit habe. Er wird sich nicht einfallen lassen, weder mit der Musik noch mit der Poesie einen Wettstreit einzugehen. Hat die Musik etwas Mystisches, was das Gefühl über die Wolken erhebt; so ist dieß ihr eigen; in der bildenden

Kunst sollen wir nicht verschweben, sondern auf festem Grund und Boden stehen; ihre Ideale sind geistig, nur insofern, als der Leib ein Spiegel der Seele ist. Kann die Poesie bei der Allgemeinheit ihres Darstellungsmittels sich an alles wagen, besonders da sie ihre Motive entwickeln, und Eindruck durch Eindruck verwischen kann; so vergesse die bildende Kunst nicht, daß ihre Sprache, wie ausdrucksvoll sie sey, doch viel beschränkter ist, daß sie viel zu rathen übrig läßt, aber keine Räthsel soll zu lösen geben, und daß sie beschränkt auf Einen Moment, nur Einen Eindruck erregen kann, der ewig nur sich selbst wiederhohlt. Die Malerei messe sich aber auch nicht mit der Plastik; Nachahmung von plastischen Gebilden macht ein Gemälde leicht frostig, kalt und steinern, und es geht über der Nachahmung der Plastik, der Malerei ihr Eigenthum, Leben, Ausdruck und Reitz verloren.

§. 172. Weil nun die Malerei nur, was in einem gegebnen Raume gleichzeitig beisammen ist, darstellen kann, und das Gemälde, wie jedes Kunstwerk sich selbst aussprechen soll: so müssen alle Motive, durch welche der Künstler wirken will, gleichzeitig und nebeneinander vorhanden seyn, und sich durch Umriß und Farbe anschaulich machen lassen. L. J. Brutus, der seine Söhne zum Tode verdammt, Agamemnon, der die Tochter opfert, Timoleon, der den Bruder tödtet, um die Tyrannei zu zernichten, sind allerdings sehr günstige Stoffe für den Tragiker; aber wie will der Maler den Vater und den Bruder, und wie die Motive ihrer Handlungen kenntlich machen? Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, hat einzeln keine Bedeutung; man weiß nicht, woher das Haupt kommt, warum das Volk erfreut ist. Kinder, welche einen alten Mann mit Ruthen streichen, sind ein empörender Anblick, und erst wenn wir uns erinnern, oder belehrt werden, daß die Jugend von Falerii, auf Befehl des Camillus, des römischen Heerführers, ihren Schulmeister, der sie verrathen hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus. Diogenes, welcher mit der Laterne herumläuft, sieht wie ein Verrückter aus; denn Wort, welches seiner Handlung Sinn gibt, und den Spott ge die wendet, die ihn belachen, kann der bildende Künstler nicht stellen. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschaftlic Kenntnisse des Beschauers appelliren muß, ist eigentlich nur die ringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten; den bessern The

die Bedeutung muß der Beschauer selbst dazu beitragen, und so gewissermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die Kenntnisse besitzt, so wird doch im ersten Moment, der gerade der wichtigste ist, und den tiefsten Eindruck machen soll, das Gemüth durch die nöthige Deutung gehemmt seyn, der Eindruck also getheilt und geschwächt werden. Freilich setzen alle Mythen, religiöse Vorstellungen und mehrere geschichtliche Darstellungen, wenigstens einige Bekanntschaft mit ihnen voraus, wenn das Gebiet der Kunst nicht zu sehr beschränkt werden soll.

§. 173. Die Malerei wird nach ihren Gegenständen, die sie darstellt, eingetheilt 1) in das sogenannte Stillleben, eine Darstellung von allerhand unbelebten Gegenständen, Hausrath u. dgl. 2) in Blumen- und Fruchtstücke, 3) in die Landschaft, wozu auch die Seestücke gerechnet werden, so wie die Prospekte und architektonische Malerei überhaupt, 4) in Thiermalerei mit Inbegriff der Jagdstücke, 5) in Darstellung des Menschlichen. Hieher gehört a) das Bildniß (Porträt), b) das Charakterbild, c) das ideale Bild, und bei Vereinigung mehrerer Figuren zu einem gemeinschaftlichen Zwecke, d. i. bei Scenen, welche das Menschenleben darstellen, d) eigentlich historische Gemälde, e) scherzende Darstellungen nach den häuslichen und bürgerlichen Beschäftigungen, f) satyrische in der Karikatur; 6) in Darstellungen des Uebersinnlichen, α) in der Allegorie und im Symbol, β) im Mythischen und γ) im Mystischen.

§. 174. Die Gemälde des Stilllebens, d. h. diejenigen, welche leblose Gegenstände darstellen, z. B. Küchengeräthe, Hausgeräthschaften, Gefäße, todtes Wild, Lebensmittel aller Art ꝛc. stehen auf der niedrigsten Stufe der Malerei, der Gegenstand ist ohne höhern Ausdruck, ohne Bedeutung, er kann an sich keine Theilnahme erregen; nur die treueste Nachahmung der Natur kann für solche Werke interessiren, sie verleiht ihnen nur einen technischen Werth. Mit der Form ist ihr ganzes Daseyn abgeschlossen. Doch haben uns auch hierin die Niederländer, z. B. Terburg, Gerard Dow u. a. gezeigt, wie Unbedeutendes Bedeutung durch die Kunst gewinnen kann.

§. 175. Etwas höher steht die Blumen- und Fruchtmalerei. Blumenstück nennt man in der Malerei eine

Darstellung von Blumen, worin sie ein Kunstwerk für sich ausmachen. Da hiebei täuschende Wahrheit das höchste Erreichbare ist, so gehören auch solche Darstellungen zu den untergeordneten Arten der Malerei, und ein Maler verdient damit noch nicht den Namen eines ästhetischen Künstlers, wäre es auch ein Huysum, der an Weichheit und Frische, an Zartheit und Lebendigkeit der Farbe, an Feinheit des Pinsels im Ausdrucke des Saftigen und in den treffendsten Abstufungen des Lichts alle seine Vorgänger übertraf, der die flüchtige Blüthe in ihrem schönsten Augenblicke zu fesseln, und durch zauberische Wahrheit und Mannichfaltigkeit der Farben, wie durch das fast Transparente der zarten Blumenkörper, das Aeußerste in dieser Gattung zu erstreben wußte. Aber Gemälde von Blumen können sehr wohl unter einem höhern Charakter, als dem der Nachahmung erscheinen; haben Blumen nicht eine symbolische Bedeutung, können sie daher nicht durch sinnige Anordnung und Wahl auch ein wahres ästhetisches Verdienst erwerben! Was sie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten können, beweist das Altarblatt zu Dresden: der heil. Georg von Correggio.

Fruchtstück nennt man ein Gemälde, auf welchem Garten- oder Baumfrüchte dargestellt sind. Sie erhalten durch Anordnung, Farbengebung, Beleuchtung und fleißige Ausführung ihren vorzüglichsten Reitz, und sind wegen der Einfachheit ihrer Form und der größern Dichtigkeit ihrer Farben weniger schwierig, als die Blumenstücke. Aber selbst ein de Heem hat bloß artistischen Werth, sein Werk beseelt keine höhere Bedeutung.

§. 176. Ganz anders verhält es sich mit den Arabesken. Erstlich braucht sie der Künstler meist nur als Verzierung; dann regen viele darunter auch durch ihre phantastischen Windungen und Formen die Phantasie auf, und deuten auf eine freischaffende Kraft. Am berühmtesten sind die Arabesken Raphaels im Vatikan, die überdieß einiger sehr lieblicher, mit griechischem Sinne erfundener, Ideen wegen Aufmerksamkeit verdienen.

§. 177. Aber eine höhere Stufe nimmt die Landschaftsmalerei ein. Die Landschaftsmalerei wählt für ihre Darstellung Naturscenen, und theilt sich, jenachdem sie entweder vorzüglich landschaftliche Ansichten, oder Ansichten der Wasserwelt darstellt, in die eigentlichen Landschaften und Seestücke. Eine Landschaft, so wie ein Seestück kann aber entweder treu der Wirklichkeit nachgebildet, oder dichterisch erfunden werden;

rum theilt sich diese Kunst in *Darstellung idealischer aturscenen* und *Prospektmalerei*.

§. 178. Gibt es gleich kein Ideal einer schönen Gegend, so ie es kein bestimmtes Ideal eines schönen Baumes, Felsens, Gerges ꝛc. gibt, noch geben kann, weil die einzelnen Gegenstände eser Art an keine bestimmten Gattungsformen gebunden sind, obleich jede Art derselben ihren eigenthümlichen Charakter hat; so ibt es doch *idealische Bilder schöner Naturscenen*, ie der Künstler nach seiner ihm vorschwebenden, unendlicher Moificationen fähigen, Idee erfindet, zu denen er das Bild nicht aus er Wirklichkeit entlehnt, sondern in seiner Phantasie erzeugt. In ndschaftlichen Darstellungen wird die jedesmalige Form der einelnen Gegenstände durch die *Idee des Ganzen* bestimmt.

§. 179. In objektiver Rücksicht ist die Darstellung landchaftlicher Gegenstände der Thiermalerei allerdings untergeordnet; ber sie erhebt sich über die letztere durch ihr größeres Vermögen ür den Ausdruck ästhetischer Ideen. Die landschaftliche Natur, n welcher Situation sie sich auch zeigen mag, hat das Eigenhümliche, daß ihre Betrachtung das Gemüth des Menschen harmonisch anregt. Dieselbe Wirkung hat die idealische Darstellung andschaftlicher Naturscenen auch in der Kunst. — Die Historienmalerei hat ein größeres Interesse und höhere Schönheiten als die Landschaftsmalerei. Aber wir nehmen an ihr immer nur als *Zuschauer* Antheil. Eine schöne Landschaft dagegen ladet uns durch ihre Anmuth ein, selbst in ihren Gründen zu wandeln, durch ihre reitzenden Fernen zu schweifen, in ihren kühlen Schatten auszuruhen. Wir sind nicht mehr bloße Zuschauer; wir befinden uns selbst in der Naturscene, die sie uns darstellt. Die Landschaft ist fähiger, das Gemüth in eine rein ästhetische Stimmung zu versetzen. Sie ist hierin, in ihrer Wirkung nämlich, mit der Musik verwandt, von der sie sich jedoch dadurch wesentlich unterscheidet, daß die Grundlage der Landschaftsmalerei anschauliche Bestimmtheit und charakteristischen Ausdruck ihrer Gegenstände fordert, wo dagegen die Tonkunst nur mittelst der Gefühle, auf eine sehr unbestimmte Weise, Anschauungen und Ideen wecken kann. Die Landschaftsmalerei, als Darstellung idealischer Naturscenen, bedarf *nicht*, wie die dramatische Malerei *eines bestimmten Inhalts*. In einem dramatischen Gemälde nimmt jede Figur für sich, durch ihre bestimmte Bedeutung und Handlung, unser In=

teresse in Anspruch. In der Landschaft erscheint alles Einzelne mehr willkührlich und zufällig. Der einzelne Gegenstand erhält ästhetische Bedeutung und Interesse erst in der Verbindung und Stimmung mit den übrigen Theilen zu einem bedeutungsvollen und schönen Ganzen, die nicht sowohl erkannt, als in der Auffassung unmittelbar gefühlt wird. Und wenn auch Inhalt und Charakter einer Landschaft durch besondere Naturerscheinungen oder durch bedeutende Staffirungen näher bestimmt werden; so sind solche Bestimmungen doch nur als etwas Zufälliges anzusehen, welches allenfalls zur Feststellung besonderer Klassen landschaftlicher Darstellungen, z. B. der Effektstücke, der historischen Landschaften rc. dienen kann, wo mit der ästhetischen Stimmung noch ein besonderes Interesse verbunden wird. Welchen Inhalt auch eine Landschaft haben mag; wo nicht ein bestimmter Gesammteindruck, wozu die Landschaft selbst den Grundton angibt, das Gefühl in Anspruch nimmt, da mangelt ihr das Wesentliche, die Poesie der Erfindung; sie ist kein Erzeugniß einer dichterisch gestimmten Phantasie, kein echtes Kunstwerk.

§. 180. Die landschaftliche Natur hat in verschiedenen Gegenden einen verschiedenen ästhetischen Charakter; sie erscheint in mannichfaltig wechselnden Situationen. Der Charakter einer Gegend oder Landschaft ist in dem, was in ihr bleibend ist, enthalten, und wird vornehmlich durch die Formen ihrer Gegenstände im Einzelnen und durch die Komposition des Ganzen bestimmt. Der Grund der Abweichungen und Eigenthümlichkeiten, wodurch die verschiedenen Charaktere landschaftlicher Scenen bewirkt werden, liegt theils in der verschiedenen Gestaltung der Oberfläche des Erdbodens, theils im Klima und den ihm eigenthümlichen Erzeugnissen des Bodens, theils in den Produkten der Kunst ihrer Bewohner. Eine Schweizergegend z. B. hat durch die Gestalt ihrer Berge, durch das kulissenartige Hintereinandertreten derselben in den engen Thälern, durch ihre schroffen, zackichten, mit Schnee bedeckten Gipfel, durch ihre Eisthäler und Gletscher, durch ihre gras- und quellenreichen, von dunkeln Tannenwäldern umkränzten Matten oder Bergwiesen, denen rauschende Wasserbäche entstürzen, durch ihren reinen ätherischen Dunstkreis, der auch in großer Ferne die Lokalfarben der Gegenstände nur wenig verändert, einen ganz andern Charakter, als italienische Gebirgsgegenden, wo die Berglinien sanfter und gedehnter, die Umrisse der Berge stumpfer,

die Thäler breiter, und offener, die meisten nackten Gipfel ohne Schnee und Vegetation, die Thalgründe, die Lufttöne wärmer, die Fernen duftiger sind. Die immer grüne Eiche, die Pinie, die Zypresse, der Platanus, der Kastanienbaum, der Lorbeer, der Feigenbaum, der Oelbaum, die Aloestaude, die babylonische Weide, der Palmbaum rc. geben den südlichen, — so wie die düstere Tanne, die deutsche Eiche, die Buche, die Linde, die Birke, die Weide rc. den nördlichen Landschaften ihren eigenen klimatischen Charakter. So sind auch die Gebäude nördlicher und südlicher Länder, der Gebirgsländer und des Flachlandes verschieden. Die flachen Gegenden des niederen Deutschlands und Hollands haben eine andere Physiognomie, als die Ebenen der Lombardei. Verschieden erscheinen Himmel und Meer an den Küsten des mittelländischen, und an den Küsten des Nordmeeres. Eben so verschieden ist der Luftton der Fernen; im Norden gewöhnlich klar, aber kalt und grell; im Süden immer duftig, warm und harmonisch.

§. 181. Eben so mannichfaltig sind die Situationen, welche der Wechsel des Veränderlichen in ihr, als Jahres- und Tageszeiten, Beleuchtung, Gewölk, Sturm, Gewitter, Vulkane und andere Phänomene in der landschaftlichen Natur bewirken. —

§. 182. Durch Menschen, Thiere und Gebäude erhält die Landschaft ihren bestimmten poetischen Charakter, mehr Bedeutung und höheres Interesse.

§. 183. Der Zweck der Landschaftsmalerei bleibt immer der, durch Darstellung idealischer Naturscenen eine ästhetische Stimmung zu bewirken, mag der Charakter der Landschaft ernst, groß und erhebend, oder wild, furchtbar und schauerlich, oder endlich heiter, sanft und anmuthig seyn. Man vergleiche nur den Eindruck, wenn uns Claude Lorrain beim heitersten Himmel in reitzende Gegenden führt, wo das weit verbreitete Gefild im purpurnen Dufte der Ferne verschwimmt, wo sanfte Lüfte in den Bäumen spielen, das Meer ans Ufer plätschert, schimmernd die Strahlen sinkender Sonne auf sanftbehauchter Meeresfläche tanzen, mit dem, wenn Kaspar Poussin durch große einfache Naturscenen unser Herz ergreift; man vergleiche den Eindruck, wenn wir unter die säuselnden Schatten der friedlichen Haine Swanefelds, in die stillen, einsamen Gründe

Ruisdaels treten, oder in die Wildnisse des Salvator Rosa, wo uns beim Anblick der schroffen, Einsturz drohenden Felsen, unter denen in der Gewitternacht Banditen Schutz suchen, Schauer anweht. —

Dieser Charakter der Landschaft muß in der Komposition ausgedrückt seyn. Daraus gehen die verschiedenen Arten des Styls in der Landschaftsmalerei hervor. Immer aber müssen Landschaft und Staffirung, Haupt- und Beiwerk zu einem Gesammtausdrucke zusammenstimmen. Es hängt also ganz von den Figuren und Beiwerk ab, zu welcher Klasse von Dichtungen eine Landschaft zu rechnen sey.

§. 184. Die Werke der Landschaftsmalerei lassen sich also verschiedentlich klassificiren, jenachdem man dabei entweder auf den Charakter der landschaftlichen Natur in verschiedenen Gegenden und Ländern, und auf die Situation, in welcher die Natur in dem dargestellten Moment erscheint, oder auf die Art des Eindrucks und der Stimmung, die sie bewirken, oder au die Beschaffenheit der Staffage Rücksicht nimmt. In dem ersten Falle klassificirt man sie nach ihrem natürlichen, — im zweiten nach ihrem ästhetischen, — im dritten nach ihrem poetischen Charakter.

§. 185. Nach der ersten Abtheilungsart, in Hinsicht auf ihren natürlichen Charakter, unterscheidet man die Landschaften nördlicher und südlicher Länder, — der flachen und Gebirgsgegenden, — die freien und gesperrten Aussichten, — die ruhigen und bewegten Situationen, — die verschiedenen Jahres- und Tagszeiten.

§. 186. Die zweite Abtheilungsart der Landschaften nach ihrem ästhetischen Charakter bestimmt die verschiedenen Arten des Styls in der Landschaftsmalerei. Der Styl oder ästhetische Charakter einer Landschaft ist in der Composition der landschaftlichen Scene selbst enthalten, und hängt von der dem Ganzen zu Grunde liegenden Idee, von der Wahl, Vertheilung und Verbindung des Einzelnen, und von der Zusammenstimmung des Ganzen ab. Das Mannichfaltige der Formen und Massen wird durch die Komposition, so wie das Mannichfaltige der Farben und Töne durch den Hauptton des Kolorits, zur Einheit verbunden. Beide finden ihren höhern, gemeinschaftlichen Vereinigungspunkt in der dem Werke zu Grunde liegenden

e; und aus ihrer Vereinigung geht die Harmonie des Ganzen,
die ästhetische Einheit der Landschaft hervor, die auch
Gesammteindrucke als Einheit aufgefaßt wird, und deren ästhe-
er Charakter sich durch die Stimmung ankündigt, welche der
ammteindruck bewirkt.

Der ästhetische Charakter der Landschaftsmalerei ist so vieler
difikationen fähig, als verschiedener Art die ästhetische Stim-
ng ist, in die eine landschaftliche Naturscene versetzen kann.
aber lassen sich auf die beiden Hauptmodifikationen, des reit-
den und des großen Styls zurückführen. Die Natur
aber entweder den Charakter stiller, ruhiger Größe,
die Natur erscheint groß als wirkende Macht. In der
weizernatur herrscht die Größe vor, das Reitzende ist ihr un-
eordnet; die flachen, niederländischen Gegenden ermangeln
r Größe, sind bloß reitzend; in der italienischen Natur vereint
das Große mit Reitz und Anmuth.

§. 187. In der dritten Abtheilungsart wird durch die
schaffenheit der Figuren und Beiwerke der poetische Charak-
der Landschaft bestimmt. Um diese Bestimmung richtig zu ver-
en, unterscheide man wohl die Poesie der Landschaft
st von dem poetischen Charakter derselben. Die Poesie
Landschaft ist in ihrer Komposition enthalten, und in der ihr
erliegenden Idee gegründet, aber die nähere Bestimmung
s poetischen Charakters zu irgend einer besondern Bedeutung
ilt sie von den Figuren und Beiwerken. Jenachdem eine
dschaft Gebäude und Menschen aus der uns umgebenden Welt
Beschäftigungen, Sitten und Vorfälle des wirklichen Lebens,
oder Personen, Sitten und Gebräuche der Vorzeit, alte Denk-
er, Tempel, Ruinen, Götterbilder, Opferaufzüge, Grab-
er zc., — oder Darstellungen aus dem patriarchalischen Zeit-
des Hirten- und Jägerlebens, aus der Idyllenwelt zc. —
dichterische Wesen der Fabelzeit, wo Götter und Menschen
vertraulicher Gemeinschaft die Erde bewohnten, — oder Vor-
e aus der ältern und neuern Geschichte zc. enthält: so modifi-
sich auch der poetische Charakter derselben.

§. 188. Den untersten Rang nehmen hier die Darstellungen
s dem wirklichen Leben ein, welche die gewöhnlichen häuslichen,
der ländlichen Verrichtungen, oder die Belustigungen und Spiele
es Landmannes enthalten; hier findet der unterste Grad des Poeti-

schen statt, das Naive der einfältigen, unverdorbenen Natur. Von dieser Art sind die meisten niederländischen Landschaften, die sich schon darum nicht wohl zu einem idealischen Inhalt aus der Dichterwelt erheben, weil jene Gegenden nie eine dichterische Vorzeit gehabt haben, und die Wirklichkeit jener Länder allem Poetischen widerstreitet, wenn es nicht etwa aus der Situation der Natur in der dargestellten Scene geschöpft ist; die Schweizernatur läßt sich, durch Auswahl des Schönen in ihr, und durch eine geschmackvolle Vermählung des Reitzenden und Anmuthigen mit der ihr eigenen wilden Größe, zu Idyllenscenen erheben, wie es durch Geßner dichterisch geschehen. Auch die schottischen Hochländer, die sowohl in der Form der leblosen Natur, als in den Erscheinungen ihres Luftkreises, einen eigenthümlichen, klimatischen Charakter zeigen, sind durch die ossian'schen Dichtungen ein klassischer Boden für die Landschaftsmalerei geworden. Die italienische Natur vereint in jeder Hinsicht alles, was den poetischen Charakter einer Landschaft begünstigen und erhöhen kann.

§. 189. Die erste und vornehmste Forderung, die der Kenner an eine Landschaft macht, ist, daß sie einen Charakter habe. Dem ästhetischen Charakter landschaftlicher Darstellungen liegt der natürliche zu Grunde. Dieser ist, wie das Wahre und Charakteristische in allen Künsten, die Grundlage des Schönen. Um seiner Landschaft ihren natürlichen Charakter zu geben, muß der Künstler denselben im Einzelnen und Ganzen aus der Natur wohl aufgefaßt, sich in denselben wohl hineinstudirt haben. Näher wird der Charakter eines Landes durch die in demselben übliche Bauart bezeichnet.

§. 190. Zum natürlichen Charakter einer Landschaft gehört auch die Situation oder der Zustand, in welchem sich die Natur in dem gewählten Momente der Darstellung zeigt. Man kann die Zustände der landschaftlichen Natur in ruhige und bewegte eintheilen.

§. 191. Die besondern Effekte in einer Landschaft, welche keine Situation, sondern bloß eine auffallende Naturerscheinung anzeigen, machen eine besondere Klasse landschaftlicher Darstellungen, unter dem Namen der Effektstücke im eigentlichen Sinne aus. Gewöhnlich aber, und am besten, zählt man alle Gemälde, wo Licht und Bewegung eine auffallende Wirkung zei-

gen, die den Gesammteindruck bestimmt, oder deren Darstellung der Hauptzweck des Bildes ist, zu dieser Klasse.

§. 192. Zu den ruhigen Zuständen der Natur gehören die verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, ein heiterer oder trüber Tag, und überhaupt jeder Moment, in welchem die Natur sich ohne irgend eine auffallende Machtäußerung zeigt. Zu den bewegten Zuständen gehören Stürme und Gewitterschauer, mit den sie begleitenden Wirkungen. Wasserfälle sind nur als einzelne Erscheinungen der landschaftlichen Natur zu betrachten, und gehören, wenn sie den Hauptgegenstand im Bilde ausmachen, ihrer Beschaffenheit gemäß, zu den Effektstücken. Gewöhnlich aber kommen Wasserfälle auf solche Weise nur in Prospekten vor.

§. 193. Die Darstellung einer ruhigen oder bewegten Situation der landschaftlichen Natur kann entweder des Künstlers Hauptzweck seyn, oder sie ist nur eine Nebensache in seinem Bilde. Im ersten Falle wird er dafür sorgen, daß sie sich als Hauptzweck ankündige, daß sich Alles im Gemälde darauf beziehe, und zum möglichst bestimmten, wahren und vollständigen Ausdrucke derselben zusammenstimme. Im letztern Falle wird er sich begnügen, die Situation durch den ihr eigenen Effekt in der Landschaft bloß kenntlich anzudeuten, ohne den übrigen Inhalt derselben mit der Situation in besondere Beziehung zu setzen. Doch ist der letztere Fall der seltnere.

§. 194. Licht und Bewegung bringen in der Natur die auffallendsten Wirkungen hervor. Das Vermögen der Kunst ist jedoch in der Darstellung derselben sehr beschränkt; sie kann nur andeuten, und leistet ihr Mögliches, wenn sie die Bilder solcher Wirkungen, die wir früher in der Natur selbst gesehen haben, wieder in der Einbildungskraft weckt und auffrischt, wo denn auch die Gefühle wieder erwachen, die jene Eindrücke begleiteten. Auch dieß beweist, daß die bildenden Künste, bei aller Täuschung des Sinnenscheines, eigentlich nur für die Phantasie, nicht für den äußern Sinn allein darstellen; daß ihr Zweck nicht ist, diesen zu täuschen, sondern jene in Bewegung zu setzen und zu beschäftigen.

195. Die ruhigen Effekte sind entweder reitzend und prachtvoll, oder ernst, trübe, düster. Die bewegten Effekte hingegen, wenn sie von einer zerstörenden Machtäußerung begleitet sind, haben einen drohenden, schauerlichen, furchtbar-erhabenen Charakter. Aber die Malerei bleibt im Ausdrucke des Effekts der Bewegung

weit hinter dem Ausdrucke ruhiger Lichteffekte zurück. Der Künstler kann freilich einen von der Höhe herabstürzenden Wasserfall, ein vom Sturm empörtes, an Klippen brandendes Meer, den zuckenden Blitzstrahl, den feurigen Ausbruch eines Vulkans ꝛc. malen; aber das betäubende Geräusch des Wasserfalles, das Tosen und Brüllen der Wogen, den schmetternden Donner, das Krachen des erschütterten Feuerberges, wie will er die ausdrücken? Wenn der größte Meister in der Harmonie, und in der Darstellung ruhiger Situationen und Effekte, Claude, die Sonne im Bilde malte, stellte er dieselbe weislich hinter eine dunstige Sciroccoluft, welche durch ihren Schleier den blendenden Glanz derselben mildert. Mit gleicher Wahrheit und poetischer Kraft hat Kaspar Poussin die Wirkungen des Sturms in einigen Gemälden ausgedrückt, und solche Darstellungen immer durch eine dichterische Behandlung weit über den Rang bloßer Effektstücke erhoben, z. B. wo er Dido und Aeneas in einer Felsengrotte Schutz suchen läßt.

§. 196. In der Komposition einer Landschaft macht die Staffage (Staffirung oder die darin angebrachten Figuren) einen wichtigen und bedeutenden Theil aus; denn sie dient zur nähern Bestimmung ihres poetischen Charakters und zur Erhöhung des Interesse. Die Wahl der Staffage bleibt der Willkühr des Künstlers überlassen; nur muß sie schicklich gewählt, dem Charakter der Landschaft und dem vom Künstler angenommenen Zeitmoment angemessen seyn. Die Beziehung der Staffage zur Landschaft kann nach der Absicht und Wahl des Künstlers verschieden seyn. Will der Künstler eine besondere Situation der landschaftlichen Natur, besonders der ruhigen Art, z. B. eine bestimmte Jahres- oder Tageszeit, darstellen; so wird er sich zum deutlicheren Ausdruck seiner Absicht der Staffage bedienen, und zugleich die Darstellung der gewählten Situation durch sie interessanter und poetischer machen, indem er den Figuren eine Verrichtung gibt, die der gewählten Jahres- oder Tageszeit angemessen ist. In solchen Momenten, wo die Natur in einer bewegten Situation erscheint, in Stürmen, Gewitterschauern ꝛc. wird es, um die Wirkung solcher Auftritte in ihrer vollen Kraft auszudrücken, noch nothweniger, daß das Motiv zur Staffage aus der Naturscene selbst genommen sey; daß die Figuren den lebhaftesten Antheil an einer Machtäußerung der Natur zeigen, deren zerstörender Wirkung sie ausgesetzt sind. Eilende erschrockene Wanderer, Reisende, deren Pferde vor dem Wa-

gen vom niederzuckenden Blitzstrahle geschreckt oder erschlagen zu Boden stürzen, Menschen und Thiere, die aus einem brennenden Gebäude fliehen ꝛc. sind schickliche Staffirungen für dergleichen Situationen.

§. 197. Anfangs diente die Landschaft bloß als Hintergrund in historischen Gemälden, deren Scene die freie Natur war, und die in den frühern Zeiten der Kunst fast immer religiöse Gegenstände darstellten. Die Anbetung der Hirten, die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten, die Ruhe der heiligen Familie auf ihrer Flucht, Johannes der in der Wüste predigt, die Taufe Christi im Jordan, Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus, die büßende Magdalena, der heil. Hieronymus in der Wüste, Eremiten und Klausner in wilden Gebirgsgegenden, und andere ähnliche Gegenstände religiösen Inhalts aus der Bibel oder Legende, waren gewöhnlich die Stoffe, an denen die Landschaftsmalerei sich allmählig zu einer selbstständigen Kunst ausbildete, in deren Darstellungen endlich die historischen Figuren nur zur Staffage der Landschaft dienten. Eine solche Unterordnung war jetzt, wo die Landschaftsmalerei sich zu einem eigenen Kunstzweige ausgebildet hatte, zweckmäßig. Aber wenn nun auch die Figuren nicht mehr Hauptgegenstand des Gemäldes waren, so blieben sie doch noch immer ein wesentlicher und wichtiger Theil der Darstellung. Aber diese Kunst theilte sich, nach ihrer höhern Ausbildung, in zwei Hauptäste, deren jeder seinen eigenen, auf den Charakter der Natur, welcher ihm zum Vorbilde diente, gegründeten, aber auch durch die Wahl der Staffage wesentlich verschiedenen Styl bildete, den niederländischen nämlich und den italienischen, die man auch nach dem verschiedenen Charakter ihrer Figuren und Beiwerke, den gemeinen und den Idealstyl der Landschaft nennen kann.

§. 198. Die Staffage einer Landschaft soll weder ein bloß unbedeutender Zierrath, noch die Hauptsache in derselben seyn. Die Landschaft soll unter allen Umständen als die Hauptsache, und die Figuren nebst dem Beiwerk als der untergeordnete Theil erscheinen. Werden sie der Landschaft nicht gehörig untergeordnet, (nur im Hirtenleben ist die Bedeutung der Figuren Eins mit der Bedeutung der Gegend); so stören sie die Harmonie, und mit ihr die ästhetische Einheit des Ganzen. Einen Gegenstand aber andern unterordnen heißt, ihn in der Komposition so ord-

nen, daß er ihnen nicht die Aufmerksamkeit, die ihnen gebührt, entziehe. Es gibt aber ein Verhältniß der Figuren zur Landschaft, wo jene aufhören, Staffage zu seyn, und wo diese Scene und Grund der Handlung wird. Zu diesem Verhältniß darf es in der Landschaftsmalerei nicht kommen, weil Gemälde der Art aufhören würden, Landschaften zu seyn. In der Landschaftsmalerei soll die landschaftliche Scene immer das Hauptwerk seyn. Ihr Zweck ist: Erregung einer ästhetischen Stimmung durch die Darstellung idealischer Scenen der landschaftlichen Natur, in denen die Staffage dazu dient, den ästhetischen Charakter der Landschaft näher zu bestimmen, und derselben sowohl durch ihren Inhalt, als durch die poetische Behandlung desselben, ein höheres Interesse zu geben. Die Stimmung soll aus der Landschaft, nicht aus den Figuren hervorgehen; nur insofern als dieß geschieht, ist sie Landschaftsmalerei.

§. 199. Es gibt aber auch Darstellungen, wo Figuren und Landschaft auf solche Weise vereinigt sind, daß die vom Künstler beabsichtigte Wirkung durch beide gleichmäßig hervorgebracht wird; Darstellungen gemischter Art, welche, wegen des wesentlichen Antheils, den die Landschaft an dem Inhalte hat, weder ausschließend der historischen, — noch auch, wegen der größeren Wichtigkeit der Figuren, die hier nicht bloß mehr Staffage, sondern ein Haupttheil des Werkes sind, ausschließend der Landschaftsmalerei angehören, sondern eine eigene, aus der Vereinigung beider entstehende, Mittelgattung ausmachen. Diese Mittelgattung fordert zur glücklichen Bearbeitung ein großes, gewandtes Talent, und vielseitige Bildung; daher auch nur große Meister im historischen und landschaftlichen Fache sich in dergleichen Darstellungen hervorgethan haben.

§. 200. Auch die Architektur darf in der Landschaft nicht zu häufig angebracht werden, und die herrschenden Partien ausmachen, sonst verdrängt sie den eigenthümlichen ästhetischen Charakter der Landschaft, den sie verstärken sollte, und das Bild wird zum Prospekte. Die Landschaft gibt das Leben der Natur selbst, eben deßhalb sind Gebäude darin auch sehr untergeordnet; das Naturleben der Pflanzenwelt, Gebirge, Wasser und Luft müssen vorwalten, und alle Menschenbeziehungen sich diesen unterordnen. Daher sind Ruinen, alte verfallene Gebäude auf Landschaften von so großer Wirkung, weil sich in und an ihnen das Le-

n der Natur offenbart, wie es die Schöpfungen der Menschen erwältigt, und sich selbst zu entwickeln strebt. Prachtvolle, ohlerhaltene Gebäude stören oft sehr unangenehm, zumal wenn r Begriff der Einsamkeit und klösterlicher Stille vorherrschen soll.

§. 201. Ward eine Gegend bloß treu aufgenommen, so tsteht ein Prospekt, der als bloße Kopie der Natur auf den amen eines Kunstwerkes keinen Anspruch machen darf, und sich mselben nur mehr oder weniger nähert, je mehr oder weniger Natur schon selbst eine Gegend im dichterischen Style gebildet t. So wählte Kaspar Poussin meistens Ansichten von om und seiner reitzenden Umgegend, Tivoli, Albano und Fras- ti, herrliche Naturpartien, die er noch durch seine Kunst zu eelen verstand. Auch unter Hackert's Werken finden sich ücklich gewählte Prospekte.

§. 202. Was endlich die Ausführung und Vollendung s Einzelnen betrifft; so widmen Einige ihr Studium vornehm- h der Komposition, und vernachlässigen das Einzelne und die Aus- hrung; Andere im Gegentheil legen auf diese Theile einen sehr hen Werth. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte. Da jedem Kunstwerke die ästhetische Idee der Grundkeim ist, aus m das Ganze sich organisch entwickeln, und zur schönen Ein- it gestalten soll, und da dieses nur durch ein genialisches Er- den und zweckmäßiges Anordnen der Komposition möglich ist; sieht man leicht, daß der Gedanke des Ganzen, und die ihn sdrückende Komposition das erste und wesentliche Erforderniß ei- r idealischen Landschaft sind. Eben so nothwendig aber ist auch, r die ästhetische Wahrheit, der charakteristische Ausdruck, oder as Individuelle der einzelnen Theile, aus denen das Ganze be- eht. Dieser Charakterausdruck des Einzelnen verträgt sich nicht ur durchaus mit jedem, auch dem größten Style, sondern er t demselben sogar nothwendig, weil ohne ihn die Darstellung er und unbefriedigend ist. Zur idealischen Schönheit des Ganzen uß durchaus noch die individuelle Wahrheit des Einzelnen hin- ukommen, wenn die Darstellung ein vollständiges Kunstwerk seyn ll. Dem Landschafter muß also das Studium des Einzelnen ben so wichtig seyn, als das Studium des Ganzen.

§. 203. Was aber die Ausführung betrifft, welche der Dar- ellung erst ihre Vollendung gibt, so muß dieselbe immer der röße des Bildes und der Beschaffenheit des Inhaltes angemessen

11

seyn. Sie soll weder vernachlässigt noch mühselig, weder geschmiert noch geleckt scheinen; eine freie, von der Stimmung des Ganzen geleitete Hand soll den Pinsel mit Leichtigkeit und Nachdruck, mit Zartheit und Kraft führen, je nachdem der Inhalt es fordert. — Uebrigens soll jedes Gemälde, von dem gehörigen Abstandspunkte aus betrachtet, so erscheinen, wie die Natur selbst aus diesem Abstandspunkte erscheinen würde; so daß jeder Gegenstand im Verhältniß seiner Nähe und Entfernung seine Theile bestimmter oder unbestimmter zeigt.

§. 204. Jede Landschaft fordert demnach, welches Styles, welches Inhaltes sie seyn mag, eine ästhetische Idee als Grundlage und Keim des Werkes, eine dieser Idee entsprechende Komposition, charakteristische Wahrheit des Einzelnen, und zweckmäßige Ausführung zum gehörigen Ausdruck des Einzelnen und Ganzen. Nur wo diese Erfordernisse sich in ästhetischer Einheit beisammen finden, hat die landschaftliche Darstellung Vollständigkeit. — Es ist merkwürdig, daß schon frühe, seit dem Entstehen der Landschaftsmalerei in Italien, diese Kunst sich in zwei Schulen getheilt, und sich auf zwei Wegen zu ihrer erreichten Vollkommenheit ausgebildet hat. Die eine und ältere, für deren Stifter Tition zu halten ist, hat ihre Aufmerksamkeit mehr auf den historischen und poetischen, als auf den landschaftlichen und technischen Theil gerichtet; die andere Schule, die Paul Brill, ein Niederländer, in Italien stiftete, hat vornehmlich den landschaftlichen Theil dieser Kunst ausgebildet, welcher in Claude zu seiner höchsten Vollkommenheit gelangte.

§. 205. Die Marinenmalerei, die sich, als Nebenzweig, der Landschaftsmalerei anschließt, hat zum Zwecke Ansichten des Meeres in den verschiedenen Situationen und Erscheinungen, die demselben eigenthümlich sind, malerisch darzustellen; und auch ihren erfundenen Darstellungen muß eine Idee zu Grunde liegen. Die Natur dieses Elements bringt es mit sich, daß die Darstellungen desselben weniger Mannichfaltigkeit haben können, als die Darstellungen der landschaftlichen Natur; deßungeachtet ist es noch immer in den Situationen und Erscheinungen, die es darbietet, einer großen Verschiedenheit fähig; denn außer den Küstenumgebungen und Häfen, die den Vordergrund oder die Aussicht zieren, und so eine Verschiedenheit des Oertlichen bewirken können, bringen auch Licht und Luft, und die diesem Ele-

nente eigene Durchsichtigkeit und Beweglichkeit mancherlei auffal-
ende Wirkungen hervor; daher die malerischen Situationen der
Meeransichten meistens auch zugleich Effektstücke bilden. See-
emälde haben auch eine ganz eigenthümliche Staffage; ein an-
eres menschliches Leben regt sich in ihnen; andere Motive bieten
ich dem Künstler dar; andere Gegenstände bestimmen die Rich-
ung seines Studiums. Auch das Meer hat unter verschiedenen
Himmelsstrichen seinen eigenen Charakter; einen andern hat das
Mittelmeer, einen andern das Nordmeer und der große Ocean.
Diesen haben Vernet und Backhuysen aufs wahrste und
reffendste ausgedrückt.

§. 206. Die Wirkungen des Auf- und Unterganges der
Sonne, und des Mondlichtes sind die Haupt-Effekte ruhiger Si-
uationen in Seestücken, und zu diesen wählt der Maler eine
assende Staffage, entweder aus der wirklichen Welt, oder aus
er Welt des Alterthumes. Staffirungen edlerer Art bietet die
lte Fabel und Geschichte dar, wodurch das Seestück an Inter-
sse gewinnen kann; doch beruhet die Güte desselben vornehm-
ich auf der gelungenen Darstellung der Situation. Tassi,
Claude und Vernet haben sich, unter andern Marinenmalern,
n der Darstellung ruhiger Situationen und Licht-Effekte, welche
en Charakter des Meeres von seiner gefälligen, schönen Seite
eigen, so wie van der Neer in nächtlichen, vom Monde
eleuchteten Seestücken, vorzüglich ausgezeichnet. — Von seiner
rnsten, furchtbar-erhabenen Seite zeigt sich das Meer in heftig
ewegten Situationen, in Stürmen und Ungewittern. In der-
gleichen Seestürmen pathetischen Inhalts haben sich mehrere Ma-
ler, vorzüglich Peter v. Molyn, seiner Seestürme wegen
von den Italienern Tempestà genannt, Manglard, Ver-
net und unter den Niederländern Backhuysen hervorgethan.

§. 207. Wie Bäume der Hauptgegenstand des Studiums
für den Landschaftsmaler sind, so ist es das Wasser für den
Marinenmaler; auch ist das Charakteristische des Wassers in Ma-
terie und Form, die Durchsichtigkeit und flüssige Be-
weglichkeit nicht minder schwierig aufzufassen und auszudrücken,
als die verschiedenen Charaktere der landschaftlichen Gegenstände.
Seeschlachtengemälde verhalten sich zu eigentlichen Seestü-
cken ungefähr so, wie Bataillenstücke zu Landschaftsgemälden. In
beiden sind Meer und Landschaft bloß als der Schauplatz der Hand-

lung zu betrachten, die den Hauptgegenstand der Darstellung a
macht. Sie gehören daher auch eigentlich zur Historien = oder d
matischen Malerei, und unterscheiden sich unter andern auch d
in, daß in den Landschaften die *Pferde*, in den Seeschlach
die *Schiffe* eine vorzügliche Rolle spielen.

§. 208. Das *Wasser* hat, vermög seiner Klarheit u
Beweglichkeit, etwas Belebendes und Erfreuliches für den Anbl
Auch der Landschaftsmaler läßt selten dieß heitere, belebende E
ment in seinen Kompositionen ganz fehlen. Darum haben j
Landschaftsgemälde den größten Reitz für die Phantasie, wel
Land und See in schöner Verbindung zeigen, wo, wie in Cla
de's schönsten Bildern, eine reiche anmuthige Gegend mit imm
erweiterter Aussicht endlich am fernen Horizont vom Meere u
von sanften Gebirgslinien begränzt wird.

§. 209. In objektiver Beziehung stehen *Thierstücke* ü
Landschaftsgemälden, wie oben erwähnt wurde. Auch erfordert
Darstellung eines Thieres in seinem eigenthümlichen Charakt
z. B. eines Pferdes, Stieres, Löwens, Hundes ꝛc. in Ruh
und noch mehr in Bewegung und leidenschaftlichen Situatione
unstreitig ein größeres Kunsttalent, als die Darstellung eines ei
zelnen Gegenstandes der landschaftlichen Natur, und das Studiu
der Thiermalerei, wo die Anatomie des Körperbaues und bestimm
Verhältnisse der Richtigkeit zu Grunde liegen, wo ein lebendige
innerer Charakter und leidenschaftliche Aeußerungen desselben dur
Geberden und Mienen in schnell vorübergehenden Momenten au
gefaßt werden müssen, ist schwieriger als das Studium landschaft
licher Gegenstände. Aber wenn man die *Wirkung des Gan
zen* berücksichtigt, so bleiben die Thierstücke dennoch untergeord
net. Darum werden Thiere auch am schicklichsten als Beiwerk ge
braucht, wie z. B. in der Landschaft, oder auch im historisch
Bilde.

§. 210. Uebrigens vermag die Plastik Thiere vollkommne
darzustellen, als die Malerei, und wir müssen in Darstellunge
der Thiere Beispiele des höchsten Sinnes unter den Resten d
alten Kunst suchen. Der große Löwe vor dem Arsenal zu Venedi
der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Campidoglio, der E
zu Florenz ꝛc. sind in ihrer Art vollkommene Werke.

§. 211. Der Maler stellt aber das Thier entweder dar, u
die *Schönheit der Gattung* darzuthun, zu welcher

gehört; oder er drückt in dem einzelnen Thiere den Charakter seiner Gattung aus, und im letzteren Falle wird das Interesse um so größer, jemehr dieser Charakter Analogon des Menschen ist, wie z. B. der Löwe. Im ersten Falle entstehen Bilder, die zwar Darstellungen des Lebens sind, aber doch nur durch Wahrheit, durch die Schönheit und Harmonie der Farben, und durch die freie Behandlung des Pinsels anziehen; keine Idee hebt den Geist über die Sphäre des Wirklichen. Hier steht auch das Malerische höher, als die Schönheit der Form; darum wählten auch verschiedene Thiermaler lieber eckigte und hagere, als glatte und runde Formen, weil jene dem Spiele des Pinsels ungleich günstiger sind. Weniger noch als das einzelne Thier befriedigt uns die Darstellung vieler Thiere ohne Handlung und gegenseitige Beziehung, wenn z. B. bei einer Darstellung des Paradieses die Thiere alle höchst ruhig und friedlich nebeneinander erscheinen.

§. 212. Das höhere Thierstück ist das Charakterstück, wo das einzelne Thier seine ganze Gattung repräsentirt, und hier gewährt das Thierstück den Vortheil, daß dessen Gegenstand vollkommen deutlich erfaßt werden kann, ohne eines Auslegers zu bedürfen. Ausgezeichnet in dieser Beziehung ist Friedrich Mind. In den halbschmeichlerischen, und halbtigerartigen Blicken seiner Katzen, spricht sich der Gattungs-Charakter dieser Thiere auf eine unzweideutige Weise aus. Franz Snyders stellte dagegen in seinen großen und reichen Bildern die Thiere in ihrer lebendigsten Eigenthümlichkeit im Kampfe dar, und wußte die Zustände der thierischen Seele, als Muth und Furcht, den bis zur Wuth gereizten Zorn, List und Grausamkeit mit der höchsten Mannichfaltigkeit und kühner Kraft in einem glänzenden Bilde zu vereinigen. Wo dagegen das Thier bloß in seinem thierischen Charakter erscheint, wie in Potter's pissender Kuh, in mehrern Pferdestücken von Wouvermann u. a., da begibt sich der Künstler aller höhern Ansprüche.

§. 213. Höher steigt das Interesse, wenn Thiere mit Menschen in feindlichem Widerstreite erscheinen, in Jagden, in Kämpfen mit furchtbar wilden Thieren. Aber minder interessant ist ein Jagdstück, welches eine Koppel heißhungriger Hunde und eine Menge flüchtiger Jäger darstellt, wie sie einen Hirschen erlegen; denn hier erscheinen die Gestalten der Jäger in mehr als einer Rücksicht untergeordnet. Erblicken wir hingegen den Menschen im

Kampfe mit einem furchtbaren wilden Thiere, sehen wir, wie alles auf den Heldenmuth, auf die Kraft und Gewandtheit des Menschen hindeutet, zumal, wenn er, ohne Ueberlegenheit der Waffen, wie bei den Wilden, an sich selbst angewiesen ist; dann wird die Darstellung pathetisch, und erregt ein höheres Gefühl; aber dergleichen Darstellungen sind auch keine bloßen Thierstücke mehr, sondern gehören in die Klasse pathetischer Menschendarstellungen.

§. 214. Auch bei Darstellungen von Thieren kann der Maler sich verirren, und aus seinem Kunstgebiete treten, wenn er nämlich von der allgemeinen Darstellung der thierischen Welt auf besondere Begebenheiten übergeht, wenn er Thiergeschichten, oder Dichtungen von Thieren vorstellen will, welche überdieß einen moralischen oder poetischen Sinn haben sollen, wie die äsopische Fabel. Wird sich eine solche Darstellung selbst aussprechen?

§. 215. Treten wir vom Thierstücke noch eine Stufe höher, so tritt uns der Mensch entgegen, das Geistige tritt hervor. Der Mensch erscheint aber entweder einzeln oder in Verbindung mehrerer zur Erreichung eines gemeinschaftlichen Zweckes. Die Darstellung des einzelnen Menschen ist a) Bildniß, Portrait; b) Charakterbild; c) ideales Charakterbild.

§. 216. Ist das Bildniß, das gewöhnliche Portrait, bloß Kopie, treue Nachahmung des Wirklichen, geht das Bestreben des Künstlers und der Wunsch des Abgebildeten nur auf äußere Aehnlichkeit der Gesichtszüge, bleibt die Abbildung der menschlichen Gestalt ohne Ausdruck und Bedeutung, ein Bild bloß für die Erinnerung: so unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ein solches keinen Kunstwerth hat, wenn auch übrigens die mechanische Behandlung an demselben gut ist. Nur dadurch, daß das Portrait den Grund-Charakter der darzustellenden Person auffaßt, die sinnliche und geistige Individualität des Menschen im Bilde sichtbar macht, erhebt es sich auf die Stufe der Kunst; denn auf diese Weise erhält es Bedeutung, spricht Herz und Geist an, und stellt etwas Bleibendes dar. Das Zufällige in der menschlichen Gestalt ändert sich ohnehin mit der Zeit, und ist von äußern Einwirkungen abhängig. Freilich lebte vormals noch ein kräftigeres Menschengeschlecht, unter welchem ein jeder seine bessere Individualität bewahren durfte. Erziehung und Konvenienz vertilgte nicht, wie so häufig in unsern Tagen, jedes Eigenthümliche. Man sehe in Mün-

en das Portrait eines Franziskaners von Rubens, der einen odtenkopf in der Hand wägt, mit einer Ruhe und einem Blicke, s ob er das Räthsel des Lebens gelöst hätte; oder Holbein's arstellung des Bürgermeisters von Basel in der Dresdner Galle: , der mit seiner Familie kniend zur Mutter Gottes betet. Der nreiche Meister hat mit klarem, ruhigem Geiste und kunstgeüb: Hand in diesem Bilde seine ganze Zeit dargestellt, in ihrer ömmigkeit, ihrer Strenge und Häuslichkeit, in ihrem Ernste d in ruhiger Größe.

§. 217. Das Charakterbild ist Darstellung eines be: mmten Individuums, nach seinem eigenthümlichen Charakter; ist eine Abbildung vom Menschen selbst, von seinem Wesen, inem Innern, nicht bloß eine unbedeutende Aehnlichkeit mit der ßern Gestalt. Es fragt sich nun, ob das Charakterbild mit sei: er strengen Objektivität zweckmäßiger in Ruhe oder in Handlung rgestellt werde. In der Regel scheint die Ruhe mehr geeignet, as Ganze des Charakters sichtbar zu machen, zumal da in man: er Handlung eine vorübergehende Gemüthsbewegung herrscht, ie Macht eines Affekts die Seele überwältigt, an welcher der Cha: kter wenig oder gar keinen Antheil hat. Dagegen kann sich in ewissen Handlungen der wahre und ganze Charakter im hellsten ichte zeigen, und dennoch unterscheidet sich das in Handlung ge: tzte Charakterbild immer noch vom historischen Bilde. Im ersten nteressirt die Figur für sich, die Handlung ist nur zur nähern Be: eichnung oder Versinnlichung des Charakters beigelegt, und deß: alb untergeordnet; im historischen Bilde hingegen sind die Figu: en der Handlung willen da, diese ist Zweck. Das Herrlichste hierin bietet wohl die Schule von Athen von Raphael. Selbst Stellung und Kleidung können mitwirken, um den Charakter des Gesichts auszusprechen.

§. 218. Bloß psychologische Charaktere, wie die Abbildungen der Leidenschaften von Lebrun, können nur als Studien gelten, aber keinen unbedingten Werth ansprechen; hier geht ja das höchste Bestreben des Künstlers dahin, bloß die Na: tur treu aufzufassen; er erhebt sich nicht über den engen Kreis der Erfahrung.

§. 219. Bei Entwerfung eines idealen Charakterbil: des folgt der Künstler einer Idee oder einer historischen Angabe. Im ersten Falle nähert er sich dem Symbolischen. Ein Beispiel

der zweiten Art ist das Bild der Zenobia von Michel Angelo, und das Bild der Sappho von Carlo Dolce. Jener brachte in der Königinn von Palmyra die Idee weiblicher Hoheit, und weiblichen Muthes, dieser in der äolischen Dichterinn die dichterischer Begeisterung und hingebender Liebe zur lebendigen Anschauung.

§. 220. Das Aufnehmen der Bildnisse in historische Gebilde, bleibt ungeachtet die größten Maler das Beispiel davon gegeben, immer gewagt, und läßt sich wohl nur da rechtfertigen, wo, wie in der Schule von Athen oder allenfalls auch im Parnaß, ein solches Bildniß im Charakter der gewählten Situation ist.

§. 221. Im eigentlichen Charakterbilde, wie im Portrait hat aber der Maler nebst der Wahrheit des Charakters, welche fordert, daß man die Möglichkeit desselben leicht begreife, auch das ästhetische Interesse zu beachten. Es muß sich nämlich bei aller Individualität in demselben die bestimmte Richtung einer höhern Kraft kund thun, mag diese eine intellektuelle, eine moralische oder ästhetische seyn. Selbst eine hohe Kraft des Körpers, wie z. B. im Herkules des Alterthums dürfte hier nicht ausgeschlossen seyn.

§. 222. Das Bildniß kann des Hintergrundes und alles Beiwerkes entbehren, ja beide werden oft sogar störend für das hohe Porträt. Doch kann beim idealen Bildniß auch ein landschaftlicher Hintergrund durch seine Bedeutung den Eindruck des Bildnisses erhöhen und gleichsam verdoppeln, wie es Raphael gethan. Die ausgezeichnetsten Meister im Bildniß sind Titian, Vandyk, Holbein, Raphael und Leonardo da Vinci.

§. 223. Die Historienmalerei ist die Darstellung einer wirklich geschehenen Handlung oder Begebenheit, als gegenwärtig, vor unsern Augen sich ereignend. Historische Darstellungen, wenn sie auf der Basis des Rein-menschlichen der Handlung ruhen, und sich selbst aussprechen, haben darum ein größeres Interesse, weil sie nicht nur das Gemüth ansprechen, sondern zugleich den Verstand beschäftigen. Der Charakter der Historienmalerei ist dramatisch, weil das Hauptinteresse auf die Hauptfigur zusammengehalten werden muß, weil es Aufgabe des Historienmalers ist, die Wirkungen eines großen Ereignisses in dem Schicksale eines Einzelnen anschaulich zu machen. Aber hier zeigt sich am deutlichsten die Beschränktheit der Malerei im Vergleich mit der Poesie.

§. 224. Die bildende Kunst soll eine Handlung dar-

stellen. So lang diese bloß in einer menschlichen Situation besteht, hat dieß keine Schwierigkeit; wie aber, wenn sie ein historisches Faktum (im weitesten Sinne des Worts) darstellen soll? Von der Kunst, welcher nur die stumme Sprache der Mimik zu Gebote steht, wird verlangt, daß jedes ihrer Werke sich selbst ausspreche; von der Kunst des Raums, die nichts, was in der Zeit aufeinander folgt, sondern nur, was in einem gegebenen Raume gleichzeitig beisammen ist, darstellen kann, wird verlangt, daß sie etwas Historisches darstelle, etwas also, was nur in der Zeitfolge sich ereignen konnte, und demnach in der Darstellung gleichsam die drei Dimensionen der Zeit erfordert: wie wird sie es anfangen, daß auch eine solche Darstellung, wozu ihr Personen, Zeit und Ort vorgeschrieben sind, sich selbst ausspreche?

Die Malerei ist nur eines Moments der Handlung mächtig; nur was in einem Momente vorgeht, kann sie wirklich darstellen, was außer demselben liegt, kann sie bloß andeuten und errathen lassen. Dessen ungeachtet soll ihre Darstellung ein in sich vollständiges, sich durch sich selbst erklärendes, Ganzes seyn. Der Zweck der dramatischen Malerei fordert, daß der Künstler aus einer Reihe von Momenten, die eine vollständige Handlung ausmachen, den inhaltreichsten, den ausdrucksvollsten, den interessantesten wählen müsse, wenn derselbe ein malerisches Bild gibt. Seiner Kunst können darum nur solche Auftritte angemessen seyn, deren bildliche Darstellung in dem gewählten Moment die Verknüpfung und Entwicklung, die Veranlassung und Ausführung zugleich enthält, und anschaulich ausdrückt; sonst würde das Bild sich nicht selbst erklären. Der Moment, welcher mit der Handlung zugleich auch ihre Veranlassung, mit der That auch ihre Folgen — also aus dem gegenwärtigen Moment auch den vergangenen und den nächst folgenden errathen läßt, wird immer der inhaltreichste und interessanteste seyn. Dadurch erweitert die Malerei ihren Zeitumfang, der eigentlich nur ein Augenblick ist, scheinbar für die Phantasie, und das Kunstwerk drückt mehr aus, als es wirklich darstellt. Beispiele und zugleich vortreffliche Muster sind in dieser Hinsicht mehrere von Raphael's Werken, z. B. unter den Teppichen: der Tod des Ananias, die Auferstehung Christi, die Heilung des Lahmen, die Blendung des Zauberers Elimas; in den Stanzen:

das Wunder der Messe, der Burgbrand rc. obwohl diese Gegenstände zum Theil der mystischen Malerei angehören.

§. 225. Diese Beschränkung der Historienmalerei auf einen Moment führt sogar einen wesentlichen Vortheil mit sich, nämlich daß die Malerei dem interessanten Moment, der auf der Bühne in dem Augenblicke, wo er sich zeigt, auch schon wieder verschwindet, Dauer gibt. Der Maler muß also in seine Darstellung etwas legen, was nur in längerer Dauer genossen werden kann, das sein Werk einer längern Betrachtung werth macht, und das Stillstehen des Moments vergessen läßt. Der Totaleindruck geht bei einem historischen Gemälde dem einzelnen vorher, und der eigentliche Genuß des Werks, wo wir immer vom Einzelnen zum Ganzen, vom Ganzen zum Einzelnen wiederkehren, beginnt erst nach jenem. Ueber den Inhalt sind wir bald benachrichtigt. Aber außer dem Inhalte sind es die schönen, charakteristischen Gestalten, die sprechenden Physiognomien, der treffende Ausdruck jeder Figur, die Anmuth und Natürlichkeit der Bewegungen, die reitzende Harmonie der Farben, die Kunst und Vollendung des Werks, die uns wechselnd anziehen.

§. 226. Die ruhige Macht der Schönheit in Gestalt und Ausdruck ist es, wodurch die Malerei über die Wahrheit und das wirkliche Leben der Bühne siegt; darum soll sie nicht sowohl in dem Interesse des Inhalts, als vielmehr in der charakteristischen Idealität und Schönheit der Gestalten, in der Anmuth des Ausdrucks, in der Wohlordnung und malerischen Schönheit der Komposition, mit einem Worte, in der malerisch schönen Darstellung des Moments ihre Nebenbuhlerinn zu übertreffen suchen.

§. 227. Es ist nicht einmal nothwendig, daß ein dramatisches Gemälde immer einen bestimmten Moment einer Handlung ausdrücke, wenn gleich die Darstellung ihrer Natur nach nicht anders als momentan seyn kann. Es kann auch bloß das Bild eines Auftrittes, eines Vorganges enthalten, und so seinen Zweck, als dramatisches Gemälde, gleichfalls erfüllen. Beispiele dieser Art sind: der Streit über das Sakrament, die Schule von Athen, der Parnaß in den Stanzen, und die Predigt des Apostels Paulus, unter den Teppichen Raphael's.

§. 228. In der dramatischen Malerei wird immer die in-

nigste Uebereinstimmung der Gestalt mit dem Charakter, der Physiognomie mit der Gemüthsstimmung und Leidenschaft der Person gefordert.

§. 229. Aber ein Stoff, der sich durch charakteristische und schöne Gestalten vorzugsweise für die Malerei eignen würde, ist doch nur insofern zur malerischen Darstellung tauglich, als auch der Inhalt des Moments sich bestimmt und vollständig durch den in wechselseitiger Beziehung stehenden Ausdruck der handelnden Personen erklärt. Der Maler ist bloß auf den sichtbaren Ausdruck eingeschränkt. Er hat also nicht bloß darauf zu sehen, daß seine Darstellung ein charaktervolles und schönes Ganzes sey, sondern auch, daß sie ihren Inhalt vollständig durch sich selbst erkläre, daß sein Bild anschauliche Verständlichkeit habe. Hiemit wird jedoch nicht behauptet, daß man aus dem Gemälde auch immer die Namen der handelnden Personen, oder die besondere Begebenheit, die es darstellt, müsse errathen können. Freilich steht dem Künstler hiebei der Gebrauch der Bildnisse, National-Physiognomie, Kostüme, Andeutungen der Oertlichkeit und sinnreiche Benutzung des Beiwerks zu noch genauerer Bestimmung zu Gebote; soll aber eine Scene sich selbst aussprechen, so kann damit nicht gemeint seyn, daß sie verständlich sey durch eine historische Erklärung dessen, was daran historisch, antiquarisch rc. ist; denn dieß setzt gelehrte Kenntniß voraus, die übrigens in ihrem ganzen Werthe bleibt, wie alles, was der Künstler zur Bezeichnung des Historischen als Gelehrter sich erwerben muß, — sondern daß sie es sey durch die dargestellten Thätigkeiten und Zustände selbst, aus denen sich ohne weiters die Idee des Künstlers ergibt. Dieses kann nun aber bloß dadurch erreicht werden, daß das Dargestellte ein in sich abgeschlossenes Ganzes ausmacht, worin jedes Einzelne mit dem Uebrigen in einem ursachlichen Zusammenhange steht, also durch eine Hauptursache, die natürlicher Weise hervorstechend seyn muß, bedingt ist, — motivirt, — und daß jedes Einzelne, wieviel Mannichfaltigkeit auch dabei statt finden möge, Zweck habe, und zu dem Endzweck beitrage. Hierauf beruhen alle Gesetze der Komposition für diese Bildwerke, sowohl was die geistige als was die sinnliche Anordnung betrifft, von denen jene es mit dem Ausdruck nach seinem Hauptgrade und seinen Abstufungen, diese es mit der Gruppirung und Stellung

der Figuren nach Maßgabe ihrer Bedeutung und zum Zwecke der leichtern Uebersicht des Ganzen zu thun hat. Ein Werk von so zweckmäßiger Totalität heißt mit Recht ein organisches, weil alles darin wohl gegliedert ist, und kein Glied gefunden wird, welches überflüssig oder müßig an dem Zwecke des Ganzen nicht Theil hätte oder nähme. Ein Beispiel, wo das Gemälde bei aller Vortrefflichkeit der Komposition und des Ausdrucks unverständlich bleibt, ist N. Poussin's Tod des Eudamidas.

§. 230. Wenn die Malerei ihr Interesse erst von der Geschichte borgen muß, wenn uns in dem Kunstgebilde nicht das reinmenschliche Interesse anspricht; so mag sie zwar den Namen Historienmalerei im eigentlichen Sinne verdienen; aber sie ist dann keine selbstständige Kunst mehr. Es ist uns sehr gleichgiltig, ob Achilleus auch wirklich vor Troja gekämpft habe, und ob Hektor's Abschied am Skäischen Thore sich aus bewährten Schriftstellern erweisen lasse.

§. 231. Der Historienmaler hat also, bei der Wahl eines Moments, der ihm Gelegenheit gibt, durch das Handeln charaktervoller und schöner Gestalten die ästhetische Kraft seiner Kunst zu zeigen, vornehmlich auch darauf zu sehen, daß das Bedeutende und Interessante der Handlung in dem sichtbaren Ausdruck der Gestalten liege, also durch das Mienen- und Geberdenspiel derselben vollständig ausgedrückt werden könne.

§. 232. Es gibt aber auch Gegenstände, welche, obwohl sie ein malerisches Bild, und einen bestimmten, durch den sichtbaren Ausdruck völlig verständlichen, Moment darbieten, dennoch für die malerische Darstellung unzweckmäßig seyn können. Dieß ist der Fall, wenn der Gegenstand einen durchaus mißfälligen, widrigen, mit der Schönheit unverträglichen Inhalt hat, so daß er durch keine Kunst der Darstellung, durch keine Wendung der Ansicht, ästhetisch wohlgefällig werden kann, wie Poussin's heil. Erasmus; oder auch, wenn der Maler einen in der Wirklichkeit mißfälligen, aber doch einer schönen Darstellung nicht unfähigen, Gegenstand ästhetisch unzweckmäßig behandelt, indem er, statt das Mißfällige durch Schönheit und Anmuth zu verhüllen, dasselbe vielmehr durch einen grellen Ausdruck hervorhebt, und so die widrige Seite des Gegenstandes auf Kosten der Schönheit ins Licht setzt. Beispiele hievon findet man besonders in der venetianischen und niederländischen Schule. Alles, was ein

Bild bloß leidender, zerstörenden Kräften unterliegender Menschheit gibt, macht einen unangenehmen Eindruck auf jedes wohlorganisirte Gemüth, und kann weder in der Natur, noch in der Kunst, wohlgefällig erscheinen; und wenn auch die Kunst das Unangenehme sehr mildert, so bleibt es doch immer widrig; ja die Wirkung des Gemäldes wird nur um desto widriger, je wahrer und natürlicher ein solcher Gegenstand gebildet wird. Belege hievon sind Salvator Rosa's Tod des Regulus im Pallast Colonna zu Rom, oder der vom Geier ausgeweidete Prometheus im Pallast Corsini, oder der Kindermord N. Poussin's im Pallast Giustiniani, oder dessen Pest im Pallast Colonna. — Daß der Inhalt eines Gemäldes nicht mißfällig und widrig sey, ist ein so wesentliches Erforderniß, daß die Malerei sich der Darstellung solcher Scenen, wo Leiden oder Tod, sey es auch eines großen Mannes, der Hauptgegenstand ist, vielleicht zu ihrem Vortheile gänzlich enthalten sollte. In der bildenden Kunst sieht man mehr das Widrige, als das Erhebende des Todes. Man sehe nur West's bekanntes Bild, den Tod des Generals Wolf.

§. 233. Uebrigens steht die geschichtliche Treue oft den Forderungen der Kunst geradezu entgegen. So z. B. sind wir gewohnt, mit gewissen geistigen Eigenschaften auch eine bestimmte körperliche Form in unserer Vorstellung zu verbinden; wir denken uns den Heros immer in edler, vorragender, kräftiger Gestalt, den Büßenden abgehärmt, mit eingefallenen Wangen und tiefliegenden Augen, u. s. w. Oft stehen aber in dieser Beziehung die historischen Angaben mit unsern Vorstellungen geradezu im Widerspruche. Alexander der Große war klein von Statur, Agesilaus war klein, lahm und von schlechtem Aussehen; hier hat sich der Künstler offenbar nach unsern Vorstellungen von einem Helden zu richten, nicht aber nach der Geschichte zu bequemen.

§. 234. Die historische Darstellung eignet sich zwar auch für Gegenstände von sanfter, gefälliger Art, sie bearbeitet auch das Sentimentale mit Glück; doch sagen ihr große und erschütternde Motive am meisten zu, das Pathetische und Tragische ist ihre Sphäre. Bei Darstellungen letzterer Art gibt man dem Künstler gewöhnlich den guten Rath, einen allzuheftigen, allzustarken Ausdruck zu mildern, und die Wahrheit der Schönheit aufzu-

opfern, um nicht mißfällig zu werden. Solch' eine Milderung findet allerdings statt, aber nicht auf Kosten der Wahrheit, sondern aus dem Grunde, weil der Geist des Leidenden entweder so stark ist, den Schmerz, wenn nicht zu besiegen, doch zu bekämpfen; der Strom des Leidens bricht ja an der edleren Natur, und reißt nur die Schwäche mit sich fort; oder weil der Schmerz durch Hoffnung, Liebe und Glauben gemildert wird, und also nur ein mit Würde und Adel getragener Schmerz auszudrücken ist. Jenes ist z. B. der Fall bei Laokoon, dieses bei einer reuigen Magdalena. Die Milderung erfolgt also durch das Hervortreten des Höheren in der Menschennatur, und dieses macht das menschliche Leiden ästhetisch-rührend. Mehr männlich zeigt es sich im Pathetischen, mehr weiblich im Elegischen, dort gemildert durch einen Ausdruck von Würde, hier von einer stillen Anmuth.

§. 235. Bei den Alten war das historische Gemälde mehr Charakterbild, bei den Neuern herrscht der Begriff der Handlung vor, und die Charakteristik wird durch die Situation bestimmt. Daher muß bei uns im historischen Bilde die poetische Grundidee, von welcher Art sie auch sey, durch die verschiedenen Individualitäten der dargestellten Personen, und durch deren Verhältniß zur Situation, entwickelt werden. Die griechischen Künstler verließen selten den Kreis ihrer Mythen, und hier ist überall das Historische der Idee untergeordnet. Ihre Bildwerke deuteten deßwegen auch mehr ein Handeln an; bei uns sind sie rein dramatisch.

§. 236. Wir haben bereits erwähnt, daß dem Historienmaler mehrere Mittel zu Gebote stehen, um den Beschauer über den Inhalt seines Werkes zu verständigen. Hiezu dient die Beachtung des Kostümes. Das Kostüme ist das bei einzelnen Personen oder ganzen Gemeinheiten, Nationen und Zeitaltern in Sitten, Gebräuchen, Lebensart Uebliche. Man macht an den bildenden Künstler mit Recht die Forderung, daß er bei Darstellung von Personen aus verschiedenen Völkerschaften das Eigenthümliche derselben in der ganzen körperlichen Beschaffenheit, der National-Physiognomie, Gesichtsfarbe ꝛc. richtig beobachte; damit aber jener Eindruck bei Kundigen nicht gestört werde, soll er auch alle Nebenbezeichnungen der Gewänder, des Schmuckes, der Wohnungen, Geräthschaften, Waffen ꝛc. der Nation und

Zeit gemäß darstellen. Jedoch ist der Künstler nicht sklavisch an die Beobachtung des Kostümes gebunden, ihm ist Schönheit Gesetz; nur darf er keinen auffallenden Fehler machen; Gewänder und alle Beiwerke müssen mit Charakter, Alter und Geschlecht und mit der ganzen Scene übereinstimmen, und alles dieses darf nicht besonders hervorgehoben, sondern muß untergeordnet behandelt werden; denn jede vollendete Ausführung in dieser Rücksicht ist nachtheilig, stört den Eindruck des historischen Bildes.

§. 237. Schon aus dem Gesagten ist auch ersichtlich, daß die Architektur und andere Beiwerke nothwendig mit dem dargestellten Gegenstande in vollkommener Uebereinstimmung und bezeichnend für Zeit, Ort und Charakter und äußere Lage der handelnden Personen seyn müssen. Selbst große Maler haben häufig dagegen verstoßen, am auffallendsten Paul Veronese, in dessen Gemälde der Hochzeit zu Kana wir eine prächtige Säulenhalle, eine Menge Gäste und einen reichen Glanz der Umgebung erblicken; aber der Geschichte zu Folge fehlte es hier am Weine, weßwegen Jesus ein Wunder wirkte: wie paßt nun hiemit Beiwerk und Architektur zusammen?

§. 238. Der Historienmaler ist oft genöthigt, Episoden einzuflechten, entweder um durch diese Nebenhandlungen der Haupthandlung mehr Interesse zu geben, oder weil er bei einem unfruchtbaren Gegenstande einen großen Raum auszufüllen hat. Hiebei muß den reichen Erfindungsgeist des Künstlers die reifste Beurtheilung leiten. Episoden sollen immer den Hauptgegenstand in ein helleres Licht setzen, oder das Interesse desselben erhöhen; sie müssen aus dem Hauptinhalte motivirt und entwickelt, nicht willkührlich damit vergesellschaftet, folglich mit der Haupthandlung zu einem organischen Ganzen verbunden, und endlich der Natur und Würde des Gegenstandes angemessen seyn. So ein großer Meister hierin Raphael ist, eben so häufig verunglückte der sonst zartsinnige Domenichino. Des letztern Episoden tragen gewöhnlich nichts zur Erklärung der Haupthandlung bei, sie schaden vielmehr, durch die Gemeinheit ihres Inhalts, der Würde des Gegenstandes, und neigen sich sogar fast immer zum Lächerlichen und Komischen hin, wodurch der Totaleindruck geschwächt, oft ganz gestört wird.

§. 239. Wie die hohe Tragödie Einfachheit liebt, und alles

Ueberflüssige meidet, was den Fortgang der Fabel und Handlung stören könnte, so hüte sich der Historienmaler seinen Gebilden zu viel äußeres Leben durch überflüssige Gestalten zu geben. Auch hat der verständige Historienmaler bei der Anordnung seines Bildes darauf Rücksicht zu nehmen, daß kein unnöthiger Raum in demselben der Größe seiner Figuren schade; denn der Eindruck der Größe hängt bei Bildwerken vom Verhältniß derselben zum Raume ab, in dem sie aufgestellt sind.

§. 240. Wir haben erwähnt, daß der Historienmaler auf einen Moment eingeschränkt sey, und daß sein Bild sich selbst ganz aussprechen müsse; dadurch verengt sich freilich der Kreis historischer Darstellungen, besonders für einzelne Bilder; aber eben deßwegen wird es oft rathsam, aus mehrern zusammen einen Cyklus zu bilden, eine Geschichte in ihrer Aufeinanderfolge darzustellen, und so das Kunstgebiet, das Reich der Gegenstände wieder zu erweitern. Das Einzelne, das an und für sich vielleicht undeutlich ist, erhält durch das Vorhergehende und Nachfolgende Licht, und trägt wieder zu dessen Erklärung bei. Der Künstler, der einen historischen Cyklus bilden will, muß zu seinen Bildern die bedeutendsten und zur Darstellung geeignetsten Punkte der Erzählung auswählen; und weil er auf Darstellung einzelner Momente beschränkt ist, folglich genöthigt, Sprünge zu machen; so sey er auf seiner Hut, die eigentliche Folge oder den durchgehenden Faden der Geschichte zu unterbrechen; er sorge dafür, daß die Zwischenräume sich unvermerkt ausfüllen, der Held bleibe in jedem Bilde die Hauptfigur, oder wo dieß nicht möglich, nicht zu sehr untergeordnet, und werde überall leicht wieder erkannt. Der berühmteste Cyklus befindet sich in den Bogen des Vatikans, wo Raphael die Geschichte des alten Testaments, von der Schöpfung an bis auf Christum, in zwei und fünfzig Bildern darstellte. Zwar sind diese Gemälde in Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände zum Cyklus keine vollkommenen Muster; aber Raphael hatte auch nicht ganz freie Hand.

§. 241. Die Malerei stellt nicht nur im Raume dar, wie die Plastik, sondern sie stellt zugleich den Raum selbst, in welchem sie ihre Erscheinungen auftreten läßt, mit dar, und sie kann denselben, ihrem Bedürfniß gemäß, bald in den engen Spielraum einer Gestalt zusammenziehen, bald zu einem unabsehlichen Gesichtskreise erweitern. Daher ist sie auch vor allen an-

dern Künsten geschickt, solche Auftritte darzustellen, die eine große Menschenmasse in einem verhältnißmäßig großen Raume vereinigen, z. B. Schlachten. Die Malerei allein ist im Stande, das unermeßliche Kampfgewühl einer Schlacht in jeder Ausdehnung und Größe, die mit einem Blick umfaßt werden kann, in allen verschiedenen Momenten des Angriffs und der Gegenwehr, des Kämpfens und der Flucht, des Siegens und Erliegens, mit dem mannichfaltig wechselnden Ausdruck des Muthes und der Furcht, der Wuth und des Schreckens, der rasenden Mordgier und der zagenden Todesangst in einem Moment der Anschauung darzustellen. Darum sind auch Schlachten, obgleich Scenen des Mordens und Gemetzels, nicht nur keine ungünstige, widrige, sondern gerade wegen der in einen Moment zusammengedrängten Fülle von Leben und Zerstörung, von höchster Thätigkeit und höchstem Leiden, vorzüglich angemessene, wohlgefällige Gegenstände für die Malerei, wenn ein kühner, feuriger Geist, dessen Phantasie ein solches Gemälde zu schaffen und zu umfassen vermag, sie behandelt. Man denke an die Schlacht Constantins von Raphael, an die Schlachten Alexanders von Lebrün.

§. 242. Schlachtengemälde, ein jüngstes Gericht, eine dantische Hölle, ein Sabinerinnenraub, ein Engelsturz, ein Götter- und Titanenkampf u. a. ähnliche Darstellungen sind nicht sowohl für das theilnehmende Gefühl, als vielmehr für die Phantasie. Sie rühren nicht wie das Pathetische in einem Trauerspiel; aber sie erregen das Lebensgefühl; sie spannen die Imagination, das wilde, gewaltige Gewühl von Zerstörung und Leben zu umfassen. Man kann solche Stoffe heroische nennen, und sie scheinen vorzugsweise der Malerei günstig zu seyn. David und seine Schule gefiel sich dagegen in der Wahl und Behandlung solcher Auftritte, die nur auf der Bühne ihre volle ästhetische Wirkung thun können.

§. 243. Der sicherste Leitstern für malerisch-dramatische Behandlung eines Stoffes bleibt Raphael; einzig wahr und zweckmäßig ist der Styl seiner Komposition, die individuelle Charakteristik seiner Gestalten, die Bedeutung und Grazie, so wie die natürliche Motivirung und das richtige Maß des Ausdrucks und der Bewegung in jeder handelnden Person.

§. 244. Die Malerei stellt oft auch die *gemeine Menschennatur*, den *Menschen im gewöhnlichen Umgange* dar, galante Unterhaltungen zwischen Männern und Frauen, Marktschreier, Obst- und Geflügelhändler, Tabacksgesellschaften, Dorfschenken, Kirchweihfeste, Jahrmärkte rc. Darstellungen, worin sich besonders die niederländische Schule gefallen, und worin vorzüglich *Teniers*, *Ostade*, *Dow* u. a. berühmt sind. Sollen *eigentliche Konversationsstücke* sich als Kunstwerke geltend machen, so muß der Künstler sich dabei komischer Motive bedienen, weil wir sonst nur die Flachheit und Gemeinheit der Zeit anschauen würden. Auch bei Darstellung der Beschränktheit gemeiner Naturen stellt der Künstler das Menschliche scherzend dem Idealen entgegen. Derlei Darstellungen der niederländischen Schule gewinnen nicht bloß durch ihre vollendete Ausführung, sondern vorzüglich durch ihre Wahrheit und Natürlichkeit, zumal wenn der Künstler solche Motive aufzufinden versteht, die sich durch Naivität auszeichnen; denn diese komische Naivität vermag selbst den gebildeten Sinn festzuhalten.

§. 245. Den schneidendsten Gegensatz mit dem Idealen macht die *Karikatur*. Sie ist nicht zu dulden als bloße Verzerrung der Gestalt; diese Verzerrung muß eine Bedeutung enthalten, und charakteristisch seyn. Hierin steht *Hogarth* einzig da, dessen Stärke vorzüglich in der Neuheit der Erfindungen, im Reichthum der Gedanken und in der Wahrheit des Ausdrucks beruht; nur wird er oft dunkel durch Anspielung.

§. 246. Das Uebersinnliche stellt der Maler dar: 1) in der *Allegorie* und dem *Symbole*. Unter Allegorie verstehen wir ein Besonderes, welches das Allgemeine, so es darstellt, nur bedeutet. So ist z. B. der Schmetterling ein allegorisches Bild der Unsterblichkeit, der Schlangenring ein Bild der Ewigkeit; so eine Jungfrau mit verbundenen Augen und einer Wage in der Hand ein allegorisches Bild der Gerechtigkeit. Wenn das Bild das Allgemeine, welches es bezeichnet, nicht nur bedeutet, sondern au[ch] wirklich ist, in Wirklichkeit darstellt, so heißt es ein Sinnbild, e[in] Symbol. Der Maler ist in der Darstellung des Allegorischen u[nd] Symbolischen weit beschränkter als der Dichter; in den symbol[i]schen Darstellungen kann er sich fast einzig der Attribute bedienen, und diese sind oft schwierig zu deuten, wenn sie in der Bilder-

rache noch nicht das Bürgerrecht erhalten haben, wie der Anker nd das Kreuz und ähnliche Zeichen.

§. 247. Die Forderungen an die Allegorie sind: 1) Wahrheit. Indem durch das allegorische Bild eine Idee, eine wichtige, tiefe Wahrheit, dem Verstande entgegengeführt werden soll, achdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat; so muß wischen Bild und Gegenbild treffende Aehnlichkeit herrschen, und as allegorische Bild muß nicht sowohl die Idee im Allgemeinen, ls in ihrem eigenthümlichen Wesen bildlich darstellen. So zeigt er Schmetterling nicht nur die Fortdauer nach dem Tode an, sonern auch, daß dann erst die Seele ein höheres, freieres Leben erarte, wenn sie ihre körperliche Hülle abgestreift hat.

2) Klarheit. Die Gestalt muß auf den ersten Blick zeigen, daß sie nicht sich selbst aussprechen, sondern nur ein Höheres andeuten will, welches nur durch ein Bild für andere zur Anschauung gebracht werden kann. Ein Kind, welches sich an Seifenblasen erlustigt, ist nicht nothwendig ein Bild der Eitelkeit des menschlichen Strebens; denn näher liegt ja in dem Gegenstande der Begriff des kindlichen Spiels.

3) Würde. Da die Allegorie zum Ausdrucke des Höchsten, zur Bezeichnung der Idee dient; so darf sie nicht durch Anwendung auf das Gemeine verunreinigt und erniedrigt werden. Das Bezeichnete darf in dem gewählten Bilde nicht unwürdig erscheinen. So ist das Dreieck mit dem strahlenden Auge in der Mitte ein sehr unwürdiges Bild der Dreieinigkeit.

4) Einfachheit. Da die Allegorie die bildliche Vorstellung einer Idee, Wahrheit, Lehre ꝛc. seyn soll; so muß dieselbe ganz einfach seyn, und so wenig als möglich Zierrath und Schmuck an sich haben; denn je geschmückter sie ist, je mehr Zufälliges an ihr erscheint, desto mehr wird das Geistige, dessen Bild sie ist, zurücktreten, der Sinn verhüllt und verdunkelt werden, und so eine falsche Auslegung oder Zweideutigkeit zulassen. Eine der gelungensten Allegorien ist die Fortuna des Guido Reni. Ueber einer Kugel schwebt eine ätherische Gestalt mit einem täuschenden Lächeln und einer launenhaften Miene, und über ihr ein geflügelter Knabe, der sie spielend bei den Haaren faßt, was sie sich willig gefallen zu lassen scheint. Der Genius fesselt das Glück!

§. 248. Die allegorische Darstellung ist entweder physisch-allegorisch, wie z. B. die Diana zu Ephesus mit den vielen

Brüsten ein Bild der Natur, — oder moralisch-allegorisch, z. B. Eros, der, in die Löwenhaut des Alciden gehüllt, dessen Keule schleppt, eine bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege, — oder endlich historisch-allegorisch, z. B. Le Brun's Uebergang des französischen Heeres über den Rhein.

§. 249. In dem historisch-allegorischen Gemälde ist es gefehlt, die Allegorie als Zugabe des Historischen zu gebrauchen, allegorische Personen unter historische einzumischen. Durch eine solche Mischung wird die Harmonie des Ganzen verletzt, es entsteht Mißton. Ein warnendes Beispiel gibt Rubens in dem Leben der Maria von Medizis. Eben so gefehlt ist es, wenn das Historische als solches in das Allegorische umgebildet wird, besonders wenn mythische Personen dazu gebraucht werden, welche schon in sich ihre Bedeutung haben. „Wer wird, sagt H. Al. Schreiber mit Recht, in der berühmten Gallerie Farnese von Hannibal Carracci, ohne begleitenden Cicerone, in diesem Anchises, der die Venus entkleidet, in diesem Polyphem, der Acis und Galathea verfolgt, in diesem schlafenden Endymion und in allen diesen Spielen und Liebschaften der alten Götterwelt auf ähnliche Geschichten des Farnesischen Hauses rathen?“ Das Individuelle kann nie Gegenstand der Allegorie und Symbolik seyn, sondern bloß der Begriff oder die Idee, und beide müssen sich auch durchaus nicht poetisch darstellen lassen, als auf diese Weise, wenn der Künstler berechtigt seyn soll, sich allegorischer oder symbolischer Formen zu bedienen.

§. 250. Am anziehendsten ist das symbolische Bildwerk, wenn in ihm der Begriff eines rein Menschlichen personificirt erscheint, wie in Raphael's Sanftmuth, in seinen Jugenddarstellungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe. Hier wird das Symbolische zum Charakterbilde, oder es wird lyrischer Ausdruck eines das ganze Gemüth bewegenden, innern Strebens. Ueberhaupt läßt uns jede allegorische und symbolische Darstellung kalt, die nicht aus einem tiefen Gemüthe hervorgegangen. Aber schwer bleibt es freilich, die menschliche Form zu erfinden, welche jedesmal, schon ihrem Umrisse, auf die Idee hindeutet. Man vergleiche in die Beziehung Poussin's tanzende Horen, die Sibyllen des Mi chel Angelo und Alb. Dürer's Darstellung der Melanchol

§. 251. Wir erblicken die Symbolik schon in ihrer Ausartung, wo die bildliche Darstellung eine schriftliche Erklärung oder

nähere Bestimmung nothwendig macht. Dieses ist der Fall bei den Sinnbildern oder Emblemen der Neuern, durch welche man einen beigesetzten Wahl- oder Sinnspruch (Devise) versinnlichen und auf eine andere Sache oder Person anwenden wollte, wenn nicht der letztere in sinnreicher Kürze ebenfalls wieder einen verborgenen Gedanken enthüllt, welcher mit dem sich selbst aussprechenden Bilde gleichsam parallel läuft, oder mit demselben einen komischen Gegensatz bewirkt. In letztern Fällen ist es ein sinnreiches Bild, welches den Verstand und das Auge zugleich beschäftigt. Solche Embleme gehören aber vorzüglich auf Münzen, Denkmäler, Ehrenpforten etc.

§. 252. Eine untergeordnete Art der Allegorie könnte man die Anspielung nennen, die in jedem Bilde anwendbar ist. Es kann nämlich in Benehmen und Handlung der Figuren etwas Bedeutendes liegen, was uns noch mehr errathen läßt, als wirklich dargestellt ist; und hierin war Raphael der größte Meister, zumal in seinen Charakterbildern. Im Parnaß blickt Horaz bewundernd auf Pindar, Petrarcha schaut liebend auf Laura; Sokrates lehrt, Diogenes sitzt einsam in der Schule von Athen. Wir erkennen daran ihre Neigungen, Gesinnungen, Lebensweise. In der Disputa über das Sakrament ist der innere Schmerz, den Abraham zurückhalten will, und die stürzenden Thränen eine schöne Anspielung auf die Aufopferung Isaaks. Dieß deutet auf eine edle Weise den Gehorsam, die Unterwerfung des Patriarchen unter den Willen Gottes an.

§. 253. Bei den Alten zeigte sich das allgemeine Streben nach allegorischen Darstellungen als Vorläufer des sinkenden Geschmacks, weil ihre Kunst mehr symbolischer Natur war; in der christlichen Zeit wechselte dasselbe nach Verschiedenheit der Zeit und Nationalität.

§. 254. Für die mythischen Gebilde, welche, wie eben gesagt, symbolischer Natur sind, hatten die alten Künstler einen bestimmten unwandelbaren Typus, den die Meister erster Größe angegeben, und von dem, weil er als zweckgemäß und unübertrefflich anerkannt wurde, die Kunst nicht mehr abwich. Immer erfand ein Künstler das Höchste, Reinste, Sprechendste in jeder Art, treu folgten ihm nun alle übrigen. Diesem Typus müssen auch neuere Künstler treu bleiben; aber sie scheitern meist entweder an der Nachahmung, oder an dem Bestreben, die plastischen Vorbilder in Gemälde umzubilden. An

dieser Klippe verunglückten N. Poussin und Mengs; letzterer besonders strebte nach Schönheit der Form, worin auch sein eigenthümliches Verdienst besteht, aber er opferte ihr den Ausdruck, das Bedeutende, das wahrhaft Gefühlte. Albani, Guido modernisirten; Rubens endlich, Paul Veronese und fast alle Franzosen nationalisirten und porträtirten, wodurch ihre mythischen Darstellungen sich alles Kunstwerths begeben.

§. 255. Die Maler können aber auch die alten Dichter Griechenlands und Roms als Quellen benutzen, nur müssen sie hiebei immer die Gränzen ihrer Kunst im Auge behalten, nicht ein Successives in ein Coexistentes umbilden wollen, wie es viele bei Abbildungen ovid'scher Verwandlungen gethan haben. Denkende Künstler wollten sich helfen, und deuteten entweder bloß die Wirkung statt der Form der Metamorphose an, oder sie wählten den Moment nach der Verwandlung; aber in beiden Fällen hält es schwer, die Verwandlung zu begreifen. Bei Verwandlungen der Götter in Thiere oder gewöhnliche Menschen nimmt man gewöhnlich zu Attributen seine Zuflucht, welche aber meist entweder zu vieldeutig sind, oder die Verwandlung selbst aufheben. Zum Belege dienen Correggio's Leda, und die vielen Abbildungen von Philemon und Baucis, als Jupiter und Mercur bei ihnen einkehren.

§. 256. Um wie viel schwieriger wird die Nachbildung der Gegenstände der nordischen Mythologie? In der griechischen Götterwelt ist der ganze mythische Cyklus ein heller Zodiakus der sichtbar gewordenen bedeutenden Menschheit. Alles erscheint in festen, bestimmten Umrissen, in reiner, vollendeter Gestalt, in schöner Objektivität. Die Gottheiten des Nordens gehören dem romantischen Gebiete an, welches unter der unumschränkten Herrschaft der Phantasie steht, und untergeht in der Begränzung des Raums. Hellenisirt der bildende Künstler jene düstern Nebelgestalten, so vertilgt er ihren eigenthümlichen Charakter; gibt er ihnen die rauhen, eckigten Formen einer alten Riesenzeit, so hebt er ihr göttliches Seyn auf; auch sind sie nicht kenntlich durch einen allgemein angenommenen Typus, oder durch deutlich sprechende Attribute. So verunglückten alle Maler, welche die farblose ossian'sche Natur und die gestaltlosen Wesen seiner Geisterwelt auf die Leinwand zu fixiren suchten, und in der Shakespeare-Gallerie sind diejenigen Scenen die manierirtesten und bedeutungslosesten, in welchen Hexen, Sylphen und Kalibane vorkommen.

§. 257. Will der Künstler die Mythen der Griechen und Römer benützen, so hüte er sich 1) von den antiken Typen abzuweichen, 2) Momente zu wählen, in welchen die vorherrschenden Motive der Sinnlichkeit das reine, göttliche Leben aufheben. Ein auffallendes Beispiel liefert uns Correggio's Jupiter und Jo. Was in einem Kunstwerke die Begierde erregt, hebt das Kunstwerk als solches auf; die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien. Erregt das Nackte des weiblichen Körpers in der schönsten weiblichen Bildsäule nicht so leicht die Lüsternheit des männlichen Beschauers, obgleich körperliche Masse vorhanden ist; so geschieht es in einem Gemälde leichter, weil die Färbung Bezeichnung des innern Lebens ist. 3) Hüte sich der Künstler jene schönen Wesen aus dem Fabellande in unsere Zeit herüber zu ziehen, und dem Antiken eine moderne Bedeutung zu geben. Wozu müssen sich Grazien und Amoretten, und selbst die dii majorum gentium nicht brauchen lassen!

§. 258. Allerdings bietet die reiche Mythenwelt dem Künstler mit dichterischem Sinne noch Stoff genug zu neuen Schöpfungen; nur wisse er sich ganz in die Zeiten, in die Weltanschauung und die Denkart der Griechen zu versetzen, nur verstehe er, die glücklichsten Momente auszuwählen, und die wirksamsten Motive aufzufinden. Hiezu bieten immer noch die v. Göthe'schen Programme, welche bei Gelegenheit der Weimar'schen Preisaufgaben erschienen, die zweckmäßigste Anleitung.

§. 259. War das Mythische der Griechen seinem Wesen nach dramatisch, so ist das Mystische, christlich-Religiöse lyrisch, s. §. 152. Der Mittelpunkt des Lebens und der gesammten Bildung eines Volkes ist die Religion, und die Kunst, deren Streben es ist, die innern Anschauungen des Gemüths äußerlich durch ein Werk zu gestalten, wird nothwendig mit der Religion selbst überall in der innigsten Berührung stehen. Ihr Entwicklungsgang selbst, ihre auf demselben erreichbare Vollkommenheit und ihr eigenthümlicher Charakter können nur durch den Geist der Religion, der sie beschäftigt, bestimmt werden. Auch erhärtet die Kunstgeschichte, daß jedesmal Enthusiasmus, besonders von religiöser Art, als der mächtigste und dauerndste dazu gehört habe, damit die Saat der bildenden Künste aufgehe, gedeihe und blühe. Dem Geiste der christlichen Religion war aber

die Malerei angemessener als die Plastik, und in Darstellung des Religiösen erhebt sich die Malerei zum Höchsten der Kunst.

§. 260. Die religiösen Darstellungen gehören entweder der Geisterwelt an, oder es sind wirkliche historische Personen, oder Begriffe und Gefühle, welche der Künstler sinnbildlich darstellt. Die erste Klasse faßt in sich Gott, die Engel, und das böse Princip oder den Satan.

§. 261. Die Gottheit der Christenheit ist zu erhaben, um in der bildenden Kunst eine entsprechende sinnliche Form für jene Idee auffinden zu können. Das treffendste Symbol der Gottheit dürfte das Licht seyn; darum bildeten sinnige Künstler eine von zahllosen Engelschaaren umgebene Glorie, und die anbetenden Engel deuten noch bestimmter auf den christlichen Begriff hin. Doch wird es oft nothwendig, die Gottheit als handelndes Wesen erscheinen zu lassen, und sie folglich zu personificiren, wie in Michel Angelo's Gemälden von der Schöpfung des ersten Menschen, im ersten Bilde der Raphael'schen Bibel, wo Gott über dem Chaos schwebt. Immer muß die Gottheit in höchster Ruhe erscheinen, selbst da, wo sie etwas hervorbringt; denn ihr Wirken ist nur ein Wollen. Erreicht ist das Ideal bis jetzt noch in keinem der vorhandenen Kunstwerke. In Michel Angelo's Schöpfung Adams ist es allerdings ein hoher Gedanke, Gott unmittelbar durch seine Gegenwart, durch Ausströmung des göttlichen Funkens, durch das Ausstrecken des Arms der Allmacht, schaffen zu lassen; aber die Bewegung des ewigen Vaters ist zu lebhaft, Haare und Bart scheinen im Sturme zu wehen; auch würde die Berührung der Stirne Adams statt der Fingerspitze, den spielenden Nebenbegriff, als gelte es eine electrische Mittheilung, entfernt haben. Raphael's Gott Vater, der das Chaos theilt, hat wohl einen hohen Ausdruck von Ernst, Würde und Allmacht, aber er nähert sich bloß der Idee, ohne sie völlig zu erreichen. Michel Angelo und Rubens haben es versucht, in ihren Visionen vom jüngsten Gerichte, die Gottheit richtend und strafend darzustellen. Das kühne, gewaltige Werk des Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle am Vatikan, läßt dem Menschengeschlecht mit allgemeinem Maß Glückseligkeit oder Verdammniß zumessen; aber so groß die Idee des ganzen Werkes ist, so weit über alles Menschliche in die Geisterwelt hinübertretend; wir erblicken mehr den schrecklichen Zeus im Kampfe

mit den Kindern der Erde, als den allgerechten Gott des Christenthums, und sollte es nicht möglich seyn, die Idee der Versöhnung und Genugthuung Christi menschlicher auszudrücken, als hier geschehen? Wie erscheint in dem ungeheuern Bilde Rubens (ehemals in der Düsseldorfer Gallerie, nun in München) Gott Vater? Als ein Greis, fast wie die Alten den Neptun zu bilden pflegten, mit wehendem Haare und straubigem Barte. Ist es möglich, in dieser kümmerlichen Menschengestalt die erste Person des unsichtbaren Gottes, der ein unendlicher Geist ist, zu erkennen? Und wie erscheint der Sohn Gottes, der Weltenrichter? wo ist die erhabene, gleichmüthige Ruhe der Gerechtigkeit? Ist an dieser Figur nicht alles leidenschaftlich aufgeregt? Auch für die Dreieinigkeit hat die bildende Kunst bisher kein würdig bezeichnendes Symbol. Man hält sich an die hergebrachte Vorstellungsweise, und bildet Gott Vater als Greis mit den Insignien der höchsten Macht, den Sohn mit den Merkmalen des Leidens, den heil. Geist in Taubengestalt, und gruppirt das Ganze so gut es gehen will. Hier liegt aber der Begriff der Einheit außer dem Bilde, und muß hinzugedacht werden von dem Beschauer; auch ist die Taube gewiß kein passendes Symbol, um den Geist zu bezeichnen, der über den Wassern schwebte, und als himmlische Flamme am Pfingsttage niederfuhr auf die Jünger des Herrn.

§. 262. Einer wahrhaft poetischen Behandlung sind die Engel fähig, vergleichbar den Genien der Griechen und Römer, aber den Menschen näher befreundet, als Schutzgeister derselben. Welch' ein freundliches und sinniges Bild ist es, wenn diese holden Gestalten ein schlafendes Kind bewachen, wenn sie als Schutzgeister das schwache Kindesalter führen über die schroffen Pfade des Lebens, wenn sie die Geister der Entschlummerten aufwärts geleiten zu den Sternen! Nur an der Form verunglückten so viele Künstler; gaben ihnen die Niederländer zu viel materielles Leben, so gestaltete sie Ludwig Carracci zu mädchenhaft, und Lebrün erlaubte sich sogar in seinem unter dem Namen: Christ aux anges, bekannten Gemälde die Familie Ludwigs XIV. zu Modellen seiner um das Kreuz schwebenden Engel zu gebrauchen. Bloß Raphael, Guido und Mengs ist es ganz gelungen, diese zarten, ätherischen Wesen in der Blüthe und dem Leben ewiger Jugend und Unschuld darzustellen, und den höchsten Liebreitz über sie auszugießen, ohne sie ins Geschlechtslose zu verblasen.

§. 263. Die Flügel sind wohl ein nothwendiges Attribut der Engel, und auch das angemessenste zu ihrer Bezeichnung; doch darf der bildende Künstler wohl nicht den Moment des Fliegens wählen, wohl aber den des Schwebens auf einer bestimmten Stelle, wie z. B. beim Todesengel über dem Lager des Sanherib.

§. 264. Das Naive ist aus diesem Gebiete wohl nicht ausgeschlossen, aber gewiß das Niedrige und Gemeine, wie wir es öfters in der niederländischen Schule treffen. Der heitere Sinn ist dem religiösen Ernste nicht fremd, und warum sollte sich das Heilige nicht auch bei uns ans Leben anschließen dürfen, wo dieses so schuldlos erscheint?

§. 265. Das Kostümiren der Engel hat manche Künstler in Verlegenheit gesetzt. Raphael scheint auch hierin, mit wenigen andern, als Muster gelten zu können. Wo er seine Engel als Knaben darstellt, läßt er sie, billig, gewandlos erscheinen, außerdem berücksichtigt er immer den Charakter der Situation, und gibt dem ätherischen Wesen auch eine ätherische Bekleidung, wo eine Bekleidung überhaupt erforderlich ist.

§. 266. Die Darstellung des bösen Princips oder des Satans ist für den Künstler noch eine schwierigere Aufgabe, als die der christlichen Gottheit. Fast alle neuere Künstler gingen hierin zu weit und glaubten, die bösen Geister nicht gräßlich, nicht abscheulich genug darstellen zu können. Umsonst hatten die alten Künstler in ihren Furien, Medusen und andern Schreckgestalten einen bessern Weg gezeigt. Sie hatten sich vor dem Scheußlichen und Verzerrten verwahrt, und ihren Zweck edler durch Großheit erreicht, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren geht. Das gefallene Wesen höherer Art wird von unsern Künstlern immer übersehen; die christlichen Dichter, Milton und Klopstock ließen dem Satan noch Hoheit und Würde, nur war diese durch innern verzehrenden Gram entstellt. Die symbolischen Darstellungen Satans sind vielleicht die zweckmäßigsten für den zeichnenden Künstler, zumal da hiezu schon ein bequemes, biblisches Bild vorhanden ist, die Schlange oder der Drache. Nur muß der Künstler hiebei auch im Symbol bleiben, wie es Raphael in der heiligen Margaretha gethan, und nicht den Speer oder das Schwert, sondern das Kreuz gegen ihn zur Waffe brauchen lassen. Die ganz phantastischen Zerrbilder sind bloß dem Komiker erlaubt.

§. 267. Zu den historisch-mystischen Personen gehören vornehmlich: Christus, die Madonna, die Propheten, Apostel, Evangelisten, Märtyrer und andere Heilige.

§. 268. Ein schwieriges, obgleich das würdigste Objekt der christlichen Kunst ist Jesus Christus, der Weltheiland, der große Lehrer der Menschheit. Das Ideal desselben ist bisher von keinem Künstler erreicht, doch die charakteristischen Züge sind durch den Begriff genau bestimmt. Der Gottmensch, der die Sünde nicht kannte, und darum allein die Schuld des Menschen versühnen kann, eine Gestalt, in welcher die höchste Würde mit der höchsten Milde erscheint, tiefer Ernst mit der innigsten Liebe, der reine Blick eines ruhigen Gemüths, welches von nichts Vergänglichem bewegt wird, das reinste vollendetste Seyn der Menschheit, die Offenbarung des Göttlichen im Menschlichen, das Menschliche verklärt zum Göttlichen, dieß muß in einem Christusbilde erscheinen; darin liegt es, daß der Künstler hier weder den Typus der Antike, noch Nationalzüge, die immer einen unangenehmen Nebenbegriff erregen, gebrauchen kann. In der Antike fehlt natürlich das Heilige, das Einsseyn der Kreatur mit Gott. Weil so vielen andern der Versuch einer zu strengen Individualisirung mißlungen war, glaubten Hannibal Carracci, Mengs u. a. ihren Zweck durch einen unbestimmten Ausdruck zu erreichen; aber ihre Christusköpfe haben nur Bedeutsamkeit für den, welcher sie hineinlegt.

§. 269. Die historischen Momente, in welchen der Maler den Gottmenschen erscheinen lassen kann, gehören theils in die Tage seiner Kindheit, theils in das spätere, öffentliche Leben und Leiden desselben. Im letztern Fall ist der Stoff dem Künstler geschichtlich gegeben, in Beziehung auf die erste Periode kann er sich freier bewegen. Hier ist es, wo das Kindliche oft so rührend wird durch die mystische Beziehung, wie im Spiele mit dem Kreuze. Der historischen Momente gibt es wohl viele, aber nicht alle gehören zu den günstigen. Wenige würden uns klar seyn, wären wir nicht mit derlei Erscheinungen vom Kindesalter an befreundet. Manche dieser Gegenstände liegen offenbar außer der Gränze der Kunst, wie die Geißelung, wie sie de Voß, Albrecht Dürer u. a. dargestellt haben, und die Dornenkrönung, sey sie auch die berühmte Titian's. Kann wohl in dem schmähligsten körperlichen Leiden, in dem Erliegen des Menschli-

chen, in der beginnenden Zerstörung der Form, das Göttliche noch sichtbar genug hervortreten? Freilich wohl wird Christus im leidenden Zustande, wo er gefangen, verspottet, ausgeführt wird, mehr menschlich, edel, gütig und duldend dargestellt werden müssen; hingegen groß, mächtig, göttlich, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird. Wie aber, da leider die neuere Kunst keine feststehenden Typen hat, wenn wir bei einem und demselben Meister, für jede Situation des Leidens, eine verschiedene Grundform, einen andern Christus erblicken? Dieß ist der Fall bei dem mit Recht so allgemein geschätzten Bilde Holbein's, auf der Bibliothek zu Basel, welches die Leidensgeschichte Christi darstellt.

§. 270. Zu den günstigsten Gegenständen aus der Geschichte des Erlösers gehören diejenigen, wo das Reinmenschliche neben dem Göttlichen so bedeutend in seinem Charakter hervortritt, zum Beispiel, wie er die Kinder zu sich kommen läßt; da hingegen sind alle jene unbrauchbar, in welchen von zwei, durch Ursache und Wirkung verknüpften Momenten nur Einer dargestellt werden kann, oder wo die Wirkung selbst dem Auge verborgen bleibt, wie in dem Wunder bei der Hochzeit zu Kana. Paul Veronese hat in seinem bekannten Prachtgemälde gezeigt, wie biblische Gegenstände nicht behandelt werden sollten.

§. 271. Die Darstellungen des todten Christus bleiben immer gewagt. Will der Künstler uns nur die Tiefe und den Umfang des überstandenen Leidens zeigen, so bringt er uns eine von Schmerz und Todeskampf verzerrte Gestalt vor Augen, von der das Auge sich abwenden muß, zumal wenn noch die gelbliche Fleischfarbe hinzukommt. Gesetzt aber auch, es würden beim Ausdrucke des Schmerzes noch schöne Formen der Glieder erhalten, höhere Züge; kann der göttliche Charakter angedeutet werden? Wird sich die Idee des großen Erlösungstodes aussprechen? Am sinnigsten verfuhren die wenigen Künstler, welche wie Correggio und Crespi nur den in Leiden Entschlummerten darstellten, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes lieferten, und das Geheimniß der baldigen Auferstehung ahnen ließen.

§. 272. Der schönste Gegenstand, welchen die christliche Religion der Malerei darbietet, ist die Madonna, ein Ideal, welches die Alten nicht kannten, und worin die moderne Kunst

über der alten steht. Der Begriff einer Mutter Gottes deutet auf das Ideal einer liebevollen Mutter, das Ideal von jungfräulicher Reinheit und Unschuld; daher aus ihrem Bilde die erhabenste Mutterliebe, die engelreinste Jungfräulichkeit und Unschuld sprechen muß, gehoben durch Schönheit, Demuth und himmlische Ruhe. Die Huld fehlt einer Juno und Pallas, wie der Aphrodite des Alterthums, und bei letzterer leuchtet immer noch das Streben zu gefallen hervor. — Das Leben der Jungfrau bietet verschiedene Momente dar: die Verkündigung, die Mutter mit dem Kinde, die Flucht nach Aegypten, die Ruhe auf der Flucht, die heilige Familie, die Mutter der Schmerzen, die Himmelfahrt. Fast alle Künstler von Bedeutung haben sich an diesem Gegenstande versucht, aber mit ungleichem Erfolg. Die brittische und französische Schule ist hier am meisten verunglückt, und größtentheils auch die niederländische. Unter den Deutschen verdient Dürer genannt zu werden; nur haben seine Marien bloß keuschen, frommen Sinn, die Huld fehlt und das höhere geistige Leben. Raphael hat sich besonders darin gefallen, die Madonna auf das mannichfaltigste darzustellen und zum Theil, was auch dem großen Meister zum Vorwurfe gereicht, in einem ganz entgegengesetztem Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Ansicht, bis zur höchsten Anbetung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Jardiniere (in Paris), wo die Madonna, wie die eigene Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemalt ist. Zunächst an die Jardiniere könnte man das unter dem Namen Silence bekannte Gemälde stellen, wo die Madonna das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell; aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königinn des Himmels. Zunächst steht vielleicht die Madonna della Sedia (in Florenz); die Madonna da Foligno zu Rom, die del Candelabro in der Luzian Buonaparteschen Sammlung und die del Impannato, ehemals im Pallaste Luxenburg; höher und vollendeter folgen dann die Madonna in der heiligen Familie, die Raphael für Franz I. malte, und die zu München, endlich die Wolkenwandlerinn zu Dresden; den vollendeten Typus dieser zwei letzteren hätten die nachfolgenden Künstler beibehalten sollen. — Der fromme, zartfühlende, bescheidene Fra Bartolomeo

chen, in der beginnenden Zerstörung der Form, das Göttliche noch sichtbar genug hervortreten? Freilich wohl wird Christus im leidenden Zustande, wo er gefangen, verspottet, ausgeführt wird, mehr menschlich, edel, gütig und duldend dargestellt werden müssen; hingegen groß, mächtig, göttlich, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird. Wie aber, da leider die neuere Kunst keine feststehenden Typen hat, wenn wir bei einem und demselben Meister, für jede Situation des Leidens, eine verschiedene Grundform, einen andern Christus erblicken? Dieß ist der Fall bei dem mit Recht so allgemein geschätzten Bilde Holbein's, auf der Bibliothek zu Basel, welches die Leidensgeschichte Christi darstellt.

§. 270. Zu den günstigsten Gegenständen aus der Geschichte des Erlösers gehören diejenigen, wo das Reinmenschliche neben dem Göttlichen so bedeutend in seinem Charakter hervortritt, zum Beispiel, wie er die Kinder zu sich kommen läßt; da hingegen sind alle jene unbrauchbar, in welchen von zwei, durch Ursache und Wirkung verknüpften Momenten nur Einer dargestellt werden kann, oder wo die Wirkung selbst dem Auge verborgen bleibt, wie in dem Wunder bei der Hochzeit zu Kana. Paul Veronese hat in seinem bekannten Prachtgemälde gezeigt, wie biblische Gegenstände nicht behandelt werden sollten.

§. 271. Die Darstellungen des todten Christus bleiben immer gewagt. Will der Künstler uns nur die Tiefe und den Umfang des überstandenen Leidens zeigen, so bringt er uns eine von Schmerz und Todeskampf verzerrte Gestalt vor Augen, von der das Auge sich abwenden muß, zumal wenn noch die gelbliche Fleischfarbe hinzukommt. Gesetzt aber auch, es würden beim Ausdrucke des Schmerzes noch schöne Formen der Glieder erhalten, höhere Züge; kann der göttliche Charakter angedeutet werden? Wird sich die Idee des großen Erlösungstodes aussprechen? Am sinnigsten verfuhren die wenigen Künstler, welche wie Correggio und Crespi nur den in Leiden Entschlummerten [...] stellten, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes lieferten, das Geheimniß der baldigen Auferstehung ahnen ließen.

§. 272. Der schönste Gegenstand, welchen die christliche [Re]ligion der Malerei darbietet, ist die Madonna, ein Ide[al,] welches die Alten nicht kannten, und worin die moderne Ku[nst]

über der alten steht. Der Begriff einer Mutter Gottes deutet auf das Ideal einer liebevollen Mutter, das Ideal von jungfräulicher Reinheit und Unschuld; daher aus ihrem Bilde die erhabenste Mutterliebe, die engelreinste Jungfräulichkeit und Unschuld sprechen muß, gehoben durch Schönheit, Demuth und himmlische Ruhe. Die Huld fehlt einer Juno und Pallas, wie der Aphrodite des Alterthums, und bei letzterer leuchtet immer noch das Streben zu gefallen hervor. — Das Leben der Jungfrau bietet verschiedene Momente dar: die Verkündigung, die Mutter mit dem Kinde, die Flucht nach Aegypten, die Ruhe auf der Flucht, die heilige Familie, die Mutter der Schmerzen, die Himmelfahrt. Fast alle Künstler von Bedeutung haben sich an diesem Gegenstande versucht, aber mit ungleichem Erfolg. Die brittische und französische Schule ist hier am meisten verunglückt, und größtentheils auch die niederländische. Unter den Deutschen verdient Dürer genannt zu werden; nur haben seine Marien bloß keuschen, frommen Sinn, die Huld fehlt und das höhere geistige Leben. Raphael hat sich besonders darin gefallen, die Madonna auf das mannichfaltigste darzustellen und zum Theil, was auch dem großen Meister zum Vorwurfe gereicht, in einem ganz entgegengesetztem Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Ansicht, bis zur höchsten Anbetung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Jardiniere (in Paris), wo die Madonna, wie die eigene Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemalt ist. Zunächst an die Jardiniere könnte man das unter dem Namen Silence bekannte Gemälde stellen, wo die Madonna das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell; aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königinn des Himmels. Zunächst steht vielleicht die Madonna della Sedia (in Florenz); die Madonna da Foligno zu Rom, die del Candelabro in der Lucian Buonaparteschen Sammlung und die del Impannato, ehemals im Pallaste Luxenburg; höher und vollendeter folgen dann die Madonna in der heiligen Familie, die Raphael für Franz I. malte, und die zu München, endlich die Wolkenwandlerinn zu Dresden; den vollendeten Typus dieser zwei letzteren hätten die nachfolgenden Künstler beibehalten sollen. — Der fromme, zartfühlende, bescheidene Fra Bartolomeo

entwickelte auch hierin eine unaussprechliche Tiefe und Innigkeit, eine himmlische Ruhe; nur gab er seinen Madonnen einen zu ernsten Charakter, mehr Würde als Weiblichkeit. Man sehe nur die Opferung Mariens in der kaiserlichen Sammlung. Der vielkundige Leonardo da Vinci wußte mit seinem hohen, seltenen Geiste die Jungfrau und die Mutter in Ein Wesen zu verschmelzen, das Lieblichste mit dem Erhabenen wunderbar zu vereinen. Auch Guido Reni, der sonst der vergänglichen Anmuth zu sehr befreundet ist, bleibt unsterblich durch seine Himmelfahrt in München. Da ist nichts Irdisches mehr; die Jungfrau, lichtumflossen, scheint bereits einer himmlischen, unzerstörbaren Lichtnatur theilhaftig.

§. 273. In Darstellung der Schmerzensmutter sind die meisten Künstler verunglückt; sie gaben ihr, wie z. B. Albrecht Dürer in dem großen Moment beim Leichnam ihres Sohnes keinen höhern Ausdruck als den des mütterlichen Schmerzes. Wo ist der Lichtpunkt ihrer Seele, die Idee des großen Opfertodes? Erschiene jene tiefe Trauer wenigstens im Kampfe (und der Sieg darf nicht auf ihrer Seite seyn) mit der Hoffnung auf eine große Frucht, welche für die Menschheit aus Christi Tod hervorgehen sollte, bliebe auch in diesem Augenblick noch mit der Madonnengestalt ein hoher Grad der äußern Schönheit vereinbar.

§. 274. Weit tadelnswerther sind aber jene Künstler, welche sich bei Darstellungen der Madonna auf Momente beschränkten, die durchaus nur eine alltägliche Bedeutung zulassen, wie Rubens und Quercino in ihren Vermählungen der Maria mit Joseph, Rembrandt im Tode der Jungfrau, wo der Arzt und der vorlesende jüdische Priester die Scene noch obendrein ins Komische spielen.

§. 275. Zu den mystisch-historischen Personen gehören ferner die Propheten, Apostel und Evangelisten. Sie erscheinen entweder als Charakterbilder oder in historischen Situationen. Die Seele ihres ganzen Wesens ist religiöse Begeisterung, nur verschieden nüancirt nach Verschiedenheit ihres individuellen menschlichen Charakters. Die schöne Folge der Apostel von Raphael, welche sein Schüler Marc Anton gestochen hat, kann zeigen, wie die schwierige Aufgabe gelöst werden müsse. Auch seine Propheten und Sibyllen, so wie dieselben Vorstellungen von Michel Angelo, und Johannes, der sein Evangelium schreibt, von Cor-

reggio, sind als das Trefflichste in dieser Art zu betrachten. Zur genauern Bezeichnung der Evangelisten und Apostel müssen wohl die üblichen Attribute beibehalten werden, nämlich für jene die bekannten Zeichen der Evangelisten aus dem Gesichte des Ezechiel, für diese die Werkzeuge ihres Märtyrertodes. Nur vergesse der Künstler über diesen Attributen nicht den höhern charakteristischen Ausdruck. Nicht die Flämmlein auf den Häuptern der Apostel, sondern ihre begeisterten, verklärten Blicke und Gestalten sollen das Wunder am Pfingstfeste anschaulich machen. Unschicklich ist auch der Gebrauch der Attribute in historischen Situationen.

§. 276. Von den historischen Situationen sind in den Geschichten der Apostel und Propheten nur wenige günstig für den Künstler; auch ist nicht in allen die mystische Bedeutung klar. Im letztern Falle möchte es am rathsamsten seyn, reinmenschliche Motive vorzuziehen, und das Mystische in den Hintergrund zu stellen, wie es Raphael so weise im Incendio del borgo gethan. Ueberhaupt enthalten die berühmten Teppiche dieses Künstlers ebenfalls eine Reihe interessanter Situationen aus der Apostelgeschichte, und zugleich die treffendsten Beispiele des Erreichten und Mißlungenen in dieser Gattung.

§. 277. Ferner gehören hieher die Märtyrer, welche ihre Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums durch ihr Blut bekräftigten. Der Hauptausdruck für alle Märtyrerscenen ist himmlische und freudige Hingabe in den Tod; es ist der Sieg der Religion über die Schrecken des Todes. Darum hat dieser Stoff eine gewisse Einförmigkeit; denn jener Ausdruck läßt sich nur nach Geschlecht und Alter modificiren. Der Moment ist aber dem tragischen Interesse gemäß nicht das Leiden selbst, auch nicht der Zeitpunkt nach dem Leiden, sondern der Augenblick vor dem Leiden. Das Leiden selbst ist oft zu gräßlich, als daß es nicht das Auge abstoßen sollte, immer aber thut es der innern Ruhe und Würde Abbruch; der Moment nach dem Leiden schwächt oder zernichtet das tragische Interesse, macht den Hauptausdruck, den eine Märtyrerscene haben soll, unmöglich, und hat gewöhnlich etwas Widriges, wie die Herodias mit dem Haupte des Täufers. Wie ganz anders wirkt der Moment vor dem Leiden? Man sehe nur Vandyk's heil. Sebastian in München; eben bindet man den blühend schönen Jüngling erst fest an den Baum; durch die himmlische Ruhe, mit welcher er

den Todespfeil erwartet, strahlt der Siegsgedanke hindurch. Man sehe die heil. Agatha von Sebastiano del Piombo; auch dieser Künstler wählte den Augenblick unmittelbar vor dem Leiden; schon nähern sich die glühenden Eisen den Brüsten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes; wer hat nicht Freude an der herrlichen Form, wer ahnet nicht die höhere Bedeutung?

§. 278. Ist das Leiden ein bloß unwürdiges, wie die Züchtigung mit Ruthen, so eignet sich der Stoff nicht mehr zur künstlerischen Darstellung. Eben so wenig, wenn dem Leiden keine geistige Kraft entgegen stehen kann, wie im Bethlemitischen Kindermord. Mehrere Künstler, wie N. Poussin, Le Brun, Rubens haben recht absichtlich das Gräßliche des Mordes, die rohe Mordlust der Kriegesknechte, die Wuth der verzweifelnden Mütter, mit einem Worte, das Unmenschliche dieser Begebenheit herausgehoben, und sind dadurch abstoßend geworden; Raphael hat diesen Gegenstand von der humanen Seite gefaßt, und das Schreckliche mit Anmuth umhüllt, indem er die Angst und Verzweiflung der Mütter in dem Kampf um ihr Geliebtes ausgedrückt, und ihnen durch die Anmuth ihrer Bewegungen bei der höchsten Stärke des Affekts, einen ausnehmenden Reitz zu geben gewußt. Crespi hat das Mißverhältniß ausgeglichen durch den Begriff der Vergeltung. Von der blutigen Würgescene wendet sich der Blick aufwärts, wo die Seelen der kleinen Märtyrer von den Engeln eingeführt werden in die Wohnungen des Friedens. —

§. 279. Der Künstler kann vom Märtyrer auch bloß ein Charakterbild aufstellen, und das Geschichtliche symbolisch andeuten; nur darf das Attribut nicht vieldeutig seyn, wie das Schwert des Paulus, der Rost des Laurentius, oder nicht gräßlich, wie die abgeschnittenen Brüste der heil. Agatha.

§. 280. Was die Nebenpersonen in den Märtyrerscenen betrifft, so hat der Maler in Absicht der Zuschauer freies Spiel, er kann Alter und Geschlechter mischen, Neugierde und Rührung, Glauben und Unglauben. Die Peiniger sollten ja nicht mit Schadenfreude, Hohn und Ingrimm quälen, denn dieß empört, sondern als bloße Werkzeuge erscheinen, ohne die Kraft eines eigenen Willens.

§. 281. Von den Geschichten des alten Testaments

gehören einige ganz in das Gebiet des Gemeinen, als z. B. Loth, den seine Töchter trunken machen, die badende Susanna mit den beiden Alten, Joseph und die Gattinn Potiphars. Einige sprechen sich nicht selbst aus, wie Moses, der die Schuhe auszieht am brennenden Dornbusch, Hiob von Weib und Freunden verlassen und verhöhnt. Noch andere haben keine höhere Bedeutung, wie David, der vor der Bundeslade hertanzt, die Bathseba, welche neben Salamo auf dem Throne sitzt. Doch finden sich auch in der Geschichte des jüdischen Volkes reichhaltige Stoffe, wie die Schöpfung des Menschen, die Sündfluth, und andere, in welchen die höhere Bedeutung leicht erkannt wird.

§. 282. Die schwierigste Aufgabe für den Maler bleibt es, wenn er Gefühle, Begriffe und kirchliche Meinungen sinnbildlich darstellen soll. Zwar stehen ihm zuweilen symbolische Zeichen zu Gebot, die aber trotz ihrer konventionellen Verständlichkeit nicht immer schicklich sind. So malte Pietro von Cortona das Lamm von den Heiligen angebetet; ist dieß ein würdiges Symbol für den Erlöser? Die unbefleckte Empfängniß der Jungfrau ist zwar von mehreren großen Meistern, z. B. von Guido in der Disputa der Kirchenväter vortrefflich gemalt worden, läßt sich aber dieser geheimnißvolle Gegenstand anschaulich darstellen? Glücklicher erfunden ist Carlo Maratti's sinnvolles Bild von der Weisheit, die ihre Schüler zur Religion führt. Am günstigsten bleiben in jeder Hinsicht einfache mystische Begriffe, wie der Glaube, die Hoffnung, die Liebe, die Betrachtung u. s. w.; denn in ihnen spricht sich das religiöse Gemüth unmittelbar aus, und sie unterscheiden sich auch durch einen verschiedenen charakteristischen Ausdruck.

§. 283. Die Anordnung oder Komposition eines Kunstwerkes überhaupt, besteht, s. §. 128, in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit oder zu individueller Erscheinung. Unter Anordnung oder Komposition eines Gemäldes wird man also die Art und Weise verstehen, wie die Idee, die Seele des Kunstwerks dargestellt wird, und ihr gemäß alle einzelnen Figuren und Theile des Gemäldes zusammengestellt und verbunden werden.

§. 284. Man muß daher die allgemeine Anordnung eines Bildes wohl unterscheiden von der besondern Anordnung seiner Theile, Gruppen, einzelner Figuren und Glieder. Jene

bezieht sich auf die Erfindung, den Entwurf, den Ausdruck der Wahrheit nach dem Wesen der Idee, diese auf die Anordnung des Besondern, der einzelnen Figuren, dieser Idee gemäß. Jene ist Sache des Genies, diese der Technik. Der Kunstverstand muß freilich den Plan des Ganzen durchdenken, entwerfen und ordnen, und technische Geschicklichkeit muß ihn ausführen; aber dieß ist alles unzulänglich ohne den schöpferischen Genius, der, mittelst der Phantasie, zur Idee das entsprechende Bild erfindet, und ihm Seele, Charakter und Leben einhaucht. Darum läßt sich auch die kunstmäßige Form eines malerischen Bildes eben so wenig, wie jeder andere vom Genie abhängige Theil der Kunst, durch eine bestimmte Regel lehren oder lernen.

§. 285. Jedes Gemälde muß Einheit haben; alles Mannichfaltige muß, wenn es auf Einheit gebracht werden soll, sich ordnen, muß Gestalt annehmen. Je bestimmter eine Idee gefaßt ist, je klarer das ihr entsprechende Bild der innern Anschauung vorschwebt; um so wohlgeordneter, lebendiger, treffender wird auch die Darstellung desselben seyn. Das allgemeine Gesetz für die Anordnung eines Gemäldes wird seyn: die höchste Deutlichkeit mit der malerischen Schönheit der Darstellung zu vereinigen, und dieß hat Raphael unter allen neuern Künstlern am vollkommensten erfüllt. Dieß wird erreicht durch Symmetrie und Gruppirung.

§. 286. Dem Beschauer ist es angenehm, den Hauptgegenstand gerade vor sich zu sehen; er will aber auch das Minderwichtige nicht gerne verlieren; er will nicht gerne auf einmal sehr angestrengt, und gleich darauf wieder müßig und gleichgiltig seyn. Diese Bedingungen machen in einem Bilde eine Mitte, und Gegensätze hüben und drüben nothwendig, damit Gleichgewicht im Ganzen entstehe. Dieses Gleichgewicht würde aufgehoben, wenn die eine Seite mit Figuren überhäuft, und die andere verhältnißmäßig leer gelassen würde. Darum wird es rathsam seyn, immer nur das Wesentliche in einfacher Anordnung und in dem vortheilhaftesten Gesichtspunkte darzustellen, und das Gemälde ja nicht mit Figuren zu überfüllen, weil dadurch leicht das Interesse geschwächt wird. Lieber verenge der Künstler seinen Raum durch Beiwerke, oder wähle größere Dimensionen für die Hauptgegenstände.

§. 287. Auch für die Gruppirung gibt es ästhetische und artistische Gesetze. Alle Anforderungen der Aesthetik an eine

Gruppe lassen sich auf Einheit des Interesse zurückführen, bei welcher die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks keineswegs aufgehoben ist. In historischen Gemälden erhalten alle Figuren dadurch Beziehung auf die Hauptfigur, auf welche nun die Aufmerksamkeit vorzüglich gerichtet ist. Jede einzelne Figur muß daher in ihrer Beziehung zu dem Ganzen und zu den übrigen dargestellt werden, und diesem Verhältnisse gemäß entweder hervorgehoben oder zurückgestellt; denn sonst würde die Vorstellung des Ganzen verwirrt, und die darzustellende Idee minder kenntlich oder ganz unkenntlich gemacht.

§. 288. Die Hauptfigur nehme im Gemälde die bedeutendste Stelle ein, und diese ist in der Regel die Mitte; nur darf dieß nicht streng nach geometrischen Regeln genommen werden. Wo ihr aber auch der Künstler ihren Platz anweisen mag; immer muß sie durch Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck hervorgehoben werden, und den Blick des Beschauers zuerst auf sich ziehen.

§. 289. Wenn die Natur der darzustellenden Idee es erfordert, daß die Figuren in mehrere Gruppen abgetheilt werden müssen; so sey die Beziehung auch der entferntesten Gruppe auf den Hauptgegenstand unverkennbar, und jede Gruppe wiederhole in sich das Bild des Ganzen. In jeder derselben kommen wieder die Hauptheile an die sichtbarste Stelle, und werden verhältnißmäßig hervorgehoben, die Nebensachen werden in ihrer Beziehung zueinander behandelt, und kommen dahin zu stehen, wo sie die ihnen zukommende Wirkung am besten thun.

§. 290. Die artistischen Gesetze der Gruppirung haben zur Absicht, die in diesem Geiste erfundenen Gruppen dem Sinne faßlich und angenehm zu machen, welches durch die Form und Beleuchtung, durch stärker abgestufte Haltung und durch erforderliche Behandlung erreicht wird. Als Musterform der Gruppe hat man die Weintraube, den Kegel, die Pyramide genannt. Die Traube nannte Titian als Musterform, weil sie nach Umriß und Oberfläche eine Einheit in der angenehmsten Abwechslung, und alle nöthigen Verschiedenheiten von Licht und Schatten, Halbschatten und Wiederschein zeigt. Bei den letztern Musterformen hat man auf das Verhältniß der schmalern Höhe gegen die breitere Grundfläche gesehen. Ueberdieß wollte man den Gegensatz berücksichtigt haben, weil dadurch die Mannichfaltigkeit gefördert wird; nur sollte jener nicht zu schneidend seyn, wenn nicht etwa gerade

hierin, wie in Titian's Bilde vom menschlichen Leben, die Bedeutung des Gemäldes liege.

§. 291. Alle diese Formen können unter gewissen Umständen zweckmäßig und schön — sie können aber auch zweckwidrig und tadelhaft seyn; es sind bloß technische Hilfsmittel, um den ästhetischen Zweck der Darstellung vollkommen zu erreichen. Raphael kannte das Anziehende einer Pyramidalgruppe, und hatte schöne Muster derselben im Wunder der Messe, in der Schule von Athen, im Heliodor, im Josua, in den Logen u. s. w. aufgestellt; aber er ließ sich nie verleiten, etwas Wesentliches dafür aufzuopfern. Das Natürliche, Schickliche, Ungezwungene war, nächst der Bedeutung, immer sein Hauptzweck; seine Gruppen ergeben sich aus der Beschaffenheit des Gegenstandes von selbst, und scheinen sich aus den einzelnen Figuren, gleichsam ohne Zuthun der Kunst, von selbst gebildet zu haben. Er brachte ein andermal schöne Kegelgruppen an, wovon die Eva mit ihren Kindern, der junge Mann, der den Leichnam seines ertrunkenen Weibes hält, in der Sündfluth, und Isaak, welcher mit der Rebecca koset, herrliche Beispiele sind. Auch rautenförmige Gruppen von unübertrefflicher Kunst finden sich bei Raphael, wie die Frau mit zwei Kindern in Jakobs Zug nach Kanaan, die vordersten Figuren im Durchgang der Israeliten durchs rothe Meer. Auch viereckigte Gruppen thun oft eine treffliche Wirkung, wie z. B. die vom Noah im Ausgang aus der Arche, Loth, der seine Töchter aus Sodom führt, und Joseph mit den drei Brüdern, welche hinter ihm stehen, in dem Bilde, wo er seinen Traum erzählt.

§. 292. Sind übrigens gleichförmige Figuren in einer Gruppe nicht zu dulden, so dürften es gleichförmige Gruppen in einem Gemälde eben so wenig seyn, und Pyramidalgruppe an gleiche Pyramidalgruppe gesetzt, würde dem Ganzen ein steifes, gezwungenes Ansehen geben. Die verschiedenen Gruppen müssen also in ihren Formen, Bewegungen, und selbst im Allgemeinen in der Zahl der Figuren mit derselben Mannichfaltigkeit dargestellt werden, wovon die Natur gewöhnlich selbst das Beispiel gibt. Getrennte Gruppen können auch durch Beiwerke zusammengehalten werden, nur müssen letztere zur Scene der Handlung gehören; der Künstler nimmt hiezu die Kunstgriffe des Lichts und Schattens zu Hilfe.

§. 293. Bei der Gruppirung muß zuletzt der Künstler noch beachten, daß keine Zweideutigkeit entstehe, das Auge ohne Mühe ein Jegliches leicht unterscheide, und daß mit Vermeidung aller Einförmigkeit oder Wiederholung überall Kontrast, Wechsel und Mannichfaltigkeit herrsche. Der Künstler hüte sich, die Figuren mit Gliedern quer zu durchschneiden, oder Stellungen zu wählen, wo von irgend einem Theile der Figur nur wenig erscheint; auch lasse er nie zwei Glieder oder Theile in gleicher Richtung mit einander laufen, und wo Kontoure zusammenstoßen, sich abschneiden, sorge er dafür, daß dieses Zusammenstoßen und Durchschneiden der Linien in möglichst stumpfen Winkeln, und hiedurch sanft und gefällig seyn möge.

§. 294. Die Ausführung ist endlich die dritte Kunsthandlung bei der Hervorbringung eines Kunstwerkes, und bezieht sich auf die äußerliche Formgebung. Bei Ausführung eines Gemäldes kommen aber im Einzelnen zu betrachten:

1) die Zeichnung;
2) das Kolorit;
3) Licht und Schatten;
4) der Ausdruck;
5) die Drapperie und das Nackte.

§. 295. Die Zeichnung ist die eigentliche Grundlage der Malerei. Sie besteht in der Darstellung der Körper nach ihren äußern Umrissen. Umriß (Contour) nennt man in den zeichnenden Künsten die äußersten Linien, wodurch man die Gränzen, — mithin die Form irgend eines Körpers — andeutet; daher man auch Bilder, wo bloß die Figur der Körper, ohne Erhabenheit oder Tiefe, ohne Schatten und Lichter, und ohne belebende Farben angegeben ist, Kontoure oder Zeichnungen im Umrisse nennt. Solche Bilder können daher nur von Anordnung und richtiger Zeichnung zeugen; da dieß aber die Elemente der Malerei sind, so haben sie für den Kunstkenner großen Werth. Die Zeichnung wird aber in der Malerei in einem umfassenderen Sinne genommen, als bei der Plastik, weil erstere zugleich die Umgebungen, einen Hintergrund darstellt; die Zeichnung bestimmt zugleich die Nähe und Ferne der darzustellenden Gegenstände, und zwar durch Hilfe der Linearperspektive.

§. 296. Die Linearperspektive lehrt die Größe des

Gegenstandes und das Verhältniß mehrerer Gegenstände zu ein-
ander nach der verschiedenen Entfernung und nach dem verschiede-
nen Augenpunkte, aus welchem sie gesehen werden, berechnen.
Hiebei kommt es vor allem auf den Horizont an, oder die quer
durch das Gemälde hindurchgehende Linie. Diese wird zwar au
den Bildern willkührlich angenommen, bezeichnet aber immer den
äußersten Punkt, den das Auge erreichen kann. Die Bestimmung
des Horizontes und sein Verhältniß zum Vordergrunde macht den
Ungeübten große Schwierigkeiten, zumal wo auf einem Bild
Gruppen vertheilt werden sollen. Denn nimmt der Maler den Ho-
rizont tief, so decken sich die Gegenstände. Die Linearperspektive
hat Einfluß auf die Zeichnung der einzelnen Figuren, da die Ferne
verkleinert.

§. 297. Die Zeichnung muß vor allem anatomisch und per-
spektivisch richtig, (korrekt) seyn. Richtig ist die Zeichnung, wenn
die Theile und das Ganze ihrer natürlichen Struktur gemäß, und
nach ihren wahren Verhältnissen aufgefaßt sind; wenigstens darf
das Auge kein Mißverhältniß entdecken. Die Zeichnung kann fer-
ner nur eine Ansicht von der Form ihres Gegenstandes geben, und
zu ihrer Richtigkeit gehört eine solche Darstellung der Form, wie
sie dem Auge von dem bestimmten Gesichtspunkt aus erscheint. Nun
wechselt aber die scheinbare Form des Gegenstandes nach seinen
verschiedenen Verhältnisse im Raume, nach seiner verschiedenen
Lage, nach seiner verschiedenen Entfernung ꝛc.; die genaueste Be-
obachtung dieser Verhältnisse wird demnach von Seite des Zeich-
nungskünstlers erfordert, wenn seine Zeichnung richtig seyn soll.
Ueberhaupt kommt es hier auf eine gründliche Kenntniß des Kör-
pers an und auf die idealische Reinheit des Typus oder Vorbildes
das der Künstler in seiner Phantasie erzeugt hat. In Hinsicht auf
den ersten Punkt bleiben Michel Angelo's Gemälde eine uner-
schöpfliche Schule der Zeichnung für alle Künstler.

§. 298. Eine zweite und höhere Forderung, die an die Zeich-
nung gemacht wird, ist die Harmonie. Da jedes Kunstwerk
ein im Geiste empfangenes, untheilbares Ganzes seyn muß, d
Eine Idee im Ganzen sich offenbaren soll; so müssen sich die Glie-
der des Leibes in diese Idee gleichsam theilen, damit jedes sie auf
gleichmäßige Weise und auf eine seiner Natur entsprechende Art
sichtbar mache, und in diesem Gleichgewicht der Theile bedeute
kein Theil mehr als das Ganze, jeder Theil drückt das Ganze au

eine ihm angemessene Art aus. Ein Beispiel einer solchen Harmonie ist der Torso des Herkules. Siehe Winkelmann.

§. 299. Die dritte Forderung an die Zeichnung ist edle Einfachheit. In dem Verhältnisse nämlich, in welchem die Zeichnung nur das Wesentliche bestimmt und kräftig hervorhebt, das Außerwesentliche, das geringfügigere Detail durch eine leichtere Behandlung der Aufmerksamkeit entzieht, nähert sie sich dem Idealischen, und es entsteht jene edle Einfachheit, welche der Größe so wesentlich ist. Tritt das Unbedeutendere und Geringfügige auf Kosten des Wesenhaften hervor; so verliert der Gegenstand seinen eigenthümlichen Charakter, und es verbreitet sich über das ganze Gemälde eine Trockenheit und Kälte, welche nur den eisernen Fleiß und die unbesiegbare Geduld des Künstlers bewundern läßt. Infelix operis summa! Wenn der Landschafter, statt die Hauptpartien in große, charakteristische Massen zu vertheilen, jedes Blättchen am Baum und jedes Sandkorn am Wege ausrundet und ausglättet, und dann den schroffen Fels wieder so ängstlich behandelt, wie das Sandkorn; wenn der Porträtist jedes Härchen absondert und jedes Hautgefäßchen sichtbar macht, wie Denner, wenn die Drapperie zusammengeleimt ist, und die Falten statt frei geworfen zu seyn, mühsam gelegt und nach dem Modell einer Serviette gebrochen sind; dann wird nothwendig das Ganze einen kleinlichen, ängstlichen Charakter erhalten, wie es besonders bei Pölenburg, van Uden, van der Werft und andern Holländern sichtbar ist.

§. 300. Werden die Umrisse scharf ausgedrückt, wie in der altdeutschen Schule; fehlt es an sanfter Verschmelzung der Konture, findet sich Eckiges und Unharmonisches, so heißt die Zeichnung hart; weich hingegen, wenn das Zartere, Ineinander-fließende überwiegend ist, alles sich rundet und das Auge unaufgehalten über alle Theile hinweggleitet. Dieser Styl eignet sich aber nur für die Darstellung jugendlicher und anmuthiger Formen.

§. 301. Bei der Zeichnung kommt endlich auch die Dimension zu bemerken. Man kann die Gegenstände in ihrer natürlichen Größe darstellen, oder die Proportionen vergrößern oder verkleinern. Hierüber entscheidet der Platz, für welchen ein Gemälde bestimmt ist, und die Neigung und das Vermögen des Künstlers, (manche, wie Poussin, können sich nicht über die halbe Proportion des menschlichen Körpers erheben) und endlich der darzustel-

lende Gegenstand selbst. Altarblätter und Wandgemälde erfordern natürlich größere Dimensionen, als Staffeleigemälde und sogenannte Kabinettsstücke. In Gemälden, die wenige Figuren haben, oder doch die Aufstellung der Hauptfiguren auf dem ersten Grunde zulassen, ist die Annäherung an die natürliche Dimension zu empfehlen. Bei Blumen- und Fruchtstücken darf sich der Künstler auch in Ansehung der Dimension nicht von der Natur entfernen. Bäume, Felsen, und was ins Gebiet der Landschaft gehört, muß nothwendig verkleinert werden, wenn es nicht, wie in der Scenerie des Theaters, in die Ferne, und mit natürlichen Größen zusammengestellt wird.

§. 302. Die großen Malerschulen unterscheiden sich in der Zeichnung wesentlich von einander. Bei der alt-italienischen Schule ist der Styl der Zeichnung eben so hart, trocken und mager, wie bei der altdeutschen, nur daß dort edlere und schönere Formen durchblicken und richtigere Verhältnisse; bei der altdeutschen oft aber noch bedeutungsvollerer Tiefsinn, der sich mehr zur Poesie, als zur bildenden Kunst hinneigt. Später wurde in Italien die römische Schule, durch Raphael's reinen Sinn für schöne und charaktervolle Formen und durch sein Studium der Antike, die echte Lehrerinn und Bewahrerinn schöner Zeichnung; die florentinische wollte sie gerade hierin übertreffen, und verlor durch Uebertreibung, was sie an Gelehrsamkeit und streng anatomischem Studium wohl voraus gehabt hätte. Die Meister dieser Schule wählten oft kühn verkürzte Stellungen, nur um ihre Muskelkenntniß zu zeigen. Bei den Römern ist jeder Pinselstrich zugleich gemalt und gezeichnet. Die Florentiner brauchen den Pinsel bisweilen, als ob er nur ein trockener Zeichenstift wäre. In der lombardischen Schule schimmert zart empfundene Zeichnung durch den zauberischen Farbenschmelz; doch ist sie mehr der Natur und dem Gefühl abgelauscht, als nach streng wissenschaftlichen Regeln gebildet. Bei der venetianischen Schule verschwimmt die Zeichnung oft in der Fülle der Farbenglut, und wenn sie bei einigen Meistern kühn und kräftig hervortritt, so sind es mehr die Formen gemeiner Naturen ohne tiefern Sinn, ohne Adel und Würde, nur imponirend durch ihre kecke Wahrheit und üppige Fülle. Die Venetianer sind die italienischen Niederländer; denn an dieser und ihrer Schule bemerkt man gleiche Vorzüge, und mit noch weit unedlerer Gemein-

heit gepaart. Die französische Schule war zu Poussin's Zeiten sehr korrekt in der Zeichnung, und mit Recht nannte man diesen Meister in dieser Beziehung den französischen Raphael; später wurde der Styl äußerst manierirt; erst David führte richtige und reine Zeichnung und strenges Studium der Antike wieder ein. Die jetzt lebenden deutschen Meister haben zwar verschiedenen Styl, um so mehr aber ist er aus eigenem Gemüth und eigenem Studium der Natur und der großen Meister entsprossen. Die neuern italienischen Meister folgen treu ihren großen Vorbildern und der Natur.

§. 303. Die Zeichnung wird erst zum Gemälde durch das Kolorit (Farbengebung). Ist das Kolorit der wichtigste Theil der Malerei als solcher; so gehen, in der Schätzung der wesentlichen Theile eines Gemäldes, Komposition, Zeichnung, Ausdruck dem Kolorite vor, insofern das Gemälde Ausdruck von Ideen durch Bilder seyn soll. Die Vorschriften über das Kolorit muß der Künstler durch Beobachtung der Natur, durch Studium der besten Muster, und vielfältige Uebung nach beiden in eigenen Arbeiten, in seine Gewalt bringen. Ihre Anwendung wird in jedem Falle vielmehr durch das Gefühl und durch Einsicht des Sinnes, als durch Begriffe bestimmt. Auch das Kolorit hat, wie jeder andere Theil der Kunst, seinen technischen und seinen ästhetischen Theil. Der ästhetische Theil, unabhängig von den optischen Gesetzen des Lichts und der Farben, ist bloß auf die Wahrheit und Schönheit des Kolorits gerichtet, und soll in der Ausübung nicht den Verstand, sondern das Gefühl und Urtheil des Künstlers leiten.

§. 304. Der Maler hat vermittelst des Kolorits vornehmlich zwei Eigenschaften der Körper auszudrücken, ihre eigenthümliche Farbe und ihre materielle Beschaffenheit. In der Kunstsprache heißt jede einfache oder zusammengesetzte Farbe, die als Einheit empfunden wird, ein Ton. Die Farbe, welche einem Gegenstande eigenthümlich ist, nennt man seine natürliche Farbe; aber so wie diese natürliche Farbe des Gegenstandes aus seinem Standorte erscheint, wo die zwischen dem Gegenstand und dem Beschauer befindliche Luft die natürliche Farbe des Gegenstandes verändert, heißt sie der Lokalton desselben. Ganz natürlich kann in der Kunst die eigenthümliche Farbe der Gegenstände immer nur als Lokalton erscheinen. Wenn der Lokalton eines Gegenstandes im Gemälde mit der eigenthümlichen Farbe

ausmache. Dieser Forderung zufolge gehören also auch Beleuchtung, Haltung und Helldunkel mit in den Begriff eines idealischen, d. i. kunstmäßig schönen Kolorits.

§. 310. Das Licht hat eine reitzende, das Dunkel eine beruhigende Wirkung auf das Sehorgan, welche Wirkung sich auch dem innern Sinne mittheilt; und so ist die Beleuchtung durch das Maß von Reitz und Ruhe, das sie durch wohl vertheilte Licht- und Schattenmassen einem Gemälde gibt, fähig die ästhetische Wirkung desselben zu unterstützen. Der erste und wesentlichste Zweck der Beleuchtung ist, die Deutlichkeit der Darstellung zu bewirken. Der Maler hat also den Einfall des Lichts immer so zu wählen, daß nicht nur der Hauptgegenstand, auf der Stelle, welche er im Gemälde einnimmt, sogleich am deutlichsten und vortheilhaftesten ins Auge falle, sondern daß auch die übrigen, nach ihrer verhältnißmäßigen Wichtigkeit vertheilten, Figuren und Gruppen sich so deutlich und bestimmt zeigen, als ihre Unterordnung unter jenen, und ihre Entfernung erfordern. Der Maler hat also vornehmlich darauf zu sehen, daß die Vertheilung und Verbindung der Figuren und Gruppen eine deutliche Beleuchtung möglich mache; daß Licht und Schatten nicht durch das ganze Bild flatternd zerstreut seyen, dadurch ginge Haltung und Ruhe verloren, sondern daß sie sich auch in größeren Partien und Massen sammeln; denn um so einfacher, größer wird die Wirkung des Ganzen; daß ferner die Schlagschatten (so nennt man jene, die durch einen auf dem Gemälde befindlichen Gegenstand geworfen werden, und dazu dienen, ihn heraus zu heben von den dahinter befindlichen Gegenständen) der vor dem Licht stehenden Figuren nicht so auf die andern streifen, daß dadurch Undeutlichkeit und Verwirrung entstehe; sondern daß so viel als möglich immer Hell gegen Dunkel, und Dunkel gegen Hell zu stehen komme. Denn dieß gibt die größte Deutlichkeit, und wird am besten durch ein von der Seite schräg einfallendes Licht bewirkt. In allen Fällen aber ist die Einheit der Beleuchtung eine Hauptregel. Zufällige Lichter und Schatten sollen nie willkührlich angenommen, sondern immer aus wahrscheinlichen Gründen hergeleitet werden. Diese Einheit fordert auch, daß in jedem Gemälde nur ein Hauptlicht herrsche, welchem alle übrigen Lichtvertheilungen durch geringere Grade der Klarheit untergeordnet seyn sollen. Diese Grade werden durch den Standort und die

größere, oder geringere Entfernung der Gegenstände bestimmt. Auch Licht und Schatten müssen überall angewendet werden zur Bedeutung. Wo das Licht eine symbolische Bedeutung hat, wie in der berühmten Nacht des Correggio zu Dresden, da bleibt dem Künstler auch gestattet, ein selbstleuchtendes Objekt darzustellen. Geschieht die Handlung beim Tageslicht, so soll das ganze Bild einen heitern ruhigen Tag zurückstrahlen; alle Lichter sollen sanft, alle Schatten klar seyn, so wie ein heiterer von den Strahlen der Sonne mit leichtem Gewölk bedeckter Tag die Gegenstände zeigt.

§. 311. Nebst der Beleuchtung hat der Maler bei der Anordnung seines Gemäldes vornehmlich die Wahl und Vertheilung der Farben in Betracht zu ziehen, damit es nebst der richtigen Lokalfarbe der Gegenstände, auch eine gefällige Wirkung des Ganzen zeige; daß das Bild harmonisch in den Sinn trete. Jede Farbe hat, außer der eigenthümlichen Modifikation des Lichts, durch die sie eigentlich Farbe ist, einen gewissen Grad von Helle und Dunkel, der sie vorzugsweise leuchtender oder schattender macht. Der Künstler kann also, durch die bloße Vertheilung heller und dunkler Farben, nicht nur das Auge nach Belieben anziehen, und von einem Gegenstand auf den andern leiten, sondern auch eine natürliche Harmonie und Haltung in sein Gemälde bringen, welche zwar nicht die Schönheit des Helldunkeln hat, aber doch dem Auge gefällig ist. Für die Harmonie der Farben bietet der Regenbogen das vollkommenste Muster dar; nur ist dieß nicht so gemeint, als ob die Farben in jedem Gemälde gerade so, wie in jenem, neben einander geordnet seyn müßten.

§. 312. Die verhältnißmäßige Abstufung und Schwächung der Farben, Lichter und Schatten, welche, der größern oder geringern Entfernung gemäß, durch die zwischen dem Auge des Beschauers und den Gegenständen befindliche Masse atmosphärischer Luft bewirkt wird, nennt man in der Kunstsprache die Haltung des Gemäldes, ihre Grundlage die Luftperspektive, die besonders zur Landschaftsmalerei unentbehrlich ist. Durch die richtige Beobachtung dieser Wirkung erlangt der Maler, daß die, nach Maßgabe der Entfernung den Regeln der Luftperspektive gemäß richtig verjüngten Gegenstände mit weniger kräftigen Umrissen auch in Farbe und Beleuchtung so erscheinen, wie sie sich

unter gleichen Verhältnissen in der Natur zeigen würden. Man sagt also von einem Gemälde: Es hat Haltung, wenn jeder Gegenstand nach der Tiefe des Raumes, in welchem er steht, oder nach seiner Entfernung von dem gewählten Abstandspunkte, sich von den übrigen nähern oder entfernteren Gegenständen gehörig absondert, so daß das Nähere und Entferntere, nach Maßgabe seiner durch die Linienperspektive bestimmten Nähe und Entfernung, richtig vortritt und zurückweicht, und Alles von seinem Orte in Farbe und Beleuchtung gerade so erscheint, wie es in der Wirklichkeit unter gleichen Verhältnissen erscheinen würde. Durch die richtig beobachtete Haltung in einem Gemälde wird zweierlei bewirkt; erstens, daß jeder Gegenstand, nach Maßgabe seiner Entfernung vom Auge, in Farbe und Beleuchtung den Grad von Deutlichkeit erhält, der ihm auf seiner Stelle gebührt; zweitens, daß die verschiedenen Lokaltöne sich in einen Hauptton vereinen, welcher nichts anderes ist, als die allgemeine Farbe der Luft und des sie durchströmenden Lichtes, welche sich zwischen dem Auge und dem Gegenstande befindet. Die Lokaltöne der Gegenstände werden durch die Farbe des allgemeinen Tones der Luft mehr oder weniger gebrochen, jenachdem dieser selbst mehr oder weniger gefärbt ist. Die Farbe der Luft ändert sich aber nach dem Stande des Sonnenlichtes und nach Beschaffenheit der im Luftraum aufgelöst schwebenden Dünste. Der Maler wählt für seinen Hauptton die Farbe, welche dem Hauptgefühl und dem Charakter, welcher in seinem Gemälde herrschen soll, am gemäßesten ist. Eine richtige Haltung ist zur Wahrheit und Schönheit eines Gemäldes gleich unentbehrlich. Sie gibt ihm den täuschenden Schein der Wirklichkeit und die reitzende Harmonie der Natur.

§. 313. Das Helldunkel in einem Gemälde wird nicht durch Licht und Schatten allein, durch welche die Gegenstände der angenommenen Beleuchtung gemäß bloß gerundet, — auch nicht durch die Haltung allein, wodurch bloß die verschiedenen Lokaltöne des Gemäldes in einen Hauptton versammelt werden, sondern vereint durch die Beleuchtung und harmonische Vertheilung der Farben nach ihrer eigenthümlichen Helle und Dunkelheit bewirkt, welcher gemäß einige fähiger sind das Licht, — andere den Schatten zu unterstützen, und vereint mit jenem, helle — vereint mit diesem, dunkle Massen zu bilden. Das Helldunkel ist demnach von Kolorit, Rundung, Beleuchtung und Hal-

tung wesentlich verschieden. Alle diese Stücke können in einem Gemälde vorhanden seyn, und doch kann jenes fehlen. Rundung, Beleuchtung und Haltung sind zur Hervorbringung des Helldunkeln unentbehrlich; aber es kann auch ohne Kolorit in der bloßen Zeichnung, durch die verhältnißmäßige Helle und Dunkelheit der den Gegenständen eigenthümlichen Lokalfarben, und durch die harmonische Vertheilung der hellen und dunkeln Partien ausgedrückt werden. Um ein gutes Helldunkel in einem Gemälde zu bewirken, ist also nicht hinreichend, daß helle und dunkle Partien miteinander abwechseln; noch weniger wird dasselbe erreicht, wenn diese ohne Ordnung und Einheit über das Gemälde zerstreut sind; sondern dieser Wechsel muß durch allmälige Uebergänge des Hellen durch das Minderhelle zum Dunkeln, und des Dunkeln durch Halbschatten zum Lichte geschehen. Diese harmonische Wirkung aber wird vornehmlich durch die geschickte Vertheilung der Lokalfarben in den verschiedenen hellen und dunkeln Partien bewirkt, so daß, je nachdem es für die schöne Wirkung des Ganzen, und für die besondere Absicht des Künstlers zuträglich ist, bald eine helle Farbe das Licht verstärkt, oder den Schatten mildert, bald eine dunkle das Licht dämpft, oder den Schatten verstärkt, — und durch jenen reitzenden Wiederschein, welcher sich bei einem heitern Tageslichte gleichförmig über die Schattenmassen ergießt, und das Dunkel derselben, welches bei gänzlicher Beraubung des Lichts häßlich seyn würde, klar und durchsichtig macht. Diesem zufolge läßt sich der Begriff des Helldunkeln erklären, als die kunstmäßige Vertheilung und harmonische Vereinigung der hellen und dunkeln Partien eines Bildes vermittelst der Beleuchtung und der eigenthümlichen Helle oder Dunkelheit der Farben zu einer durch sich selbst gefälligen Einheit für das Gefühl. Als der größte, unerreichte Meister im Helldunkel steht Correggio da. Er zeigt eine weise Benützung von Licht und Schatten, er dichtet mit beiden, und weiß sie wunderbar zu beseelen; wir finden nie einen schwarzen Schatten auf seinen Gemälden; alles ist klar, alles ist durchsichtig; nicht in dem grellen Gegensatz, sondern in der höchsten Verschmelzung von Licht und Schatten liegt die auffallendste Wirkung; aber kein anderer Künstler hat mit der Kunst des Helldunkeln zugleich alle übrigen Erfordernisse eines idealischen Kolorits

in so hohem Grade wie er besessen. Nächst Correggio war Rembrand der größte Schattenkünstler. Aber er suchte die Wirkung des Helldunkeln mehr durch die Beleuchtung, als durch die harmonische Vertheilung der Lokalfarben zu erreichen, und er zog einer freien Beleuchtung eine gesperrte vor. Rembrand wußte auf seinen Gemälden alles mit warmen bläulichgrünen Tinten zu überdämmern, und das Licht auf engen Raum zusammenzudrängen, so daß es da flammenartig wirkte. Durch diese wundervolle Beleuchtung weiß er oft den gemeinsten Gegenständen und Formen eine höhere Bedeutung und wahre Poesie zu geben.

§. 314. Die Kunst des Helldunkels gehört nur der schöpferischen Willkühr des Genies an, obwohl auch in der Natur etwas Aehnliches vorkommt, daß nämlich selbst in dem Schatten noch eine Schattirung, in der Nacht eine Hellung statt findet.

§. 315. Ein gutes Helldunkel verträgt sich, eben so wie ein wahres und schönes Kolorit, mit allen Arten des Styls; aber es muß sich nach dem Charakter desselben und nach der Beschaffenheit des Inhalts richten; es muß bei ernsten, erhabenen, pathetischen Gegenständen ernst und ruhig, bei fröhlichen, reitzenden Gegenständen, heiter und reitzend in seiner Wirkung seyn. In Werken des großen Styls ist der Mangel des Helldunkeln noch kein wesentlicher Fehler. Sie können auch ohne dasselbe vortrefflich seyn, den ersten Rang unter den Werken der neuern Malerei behaupten; dieß beweisen die Werke Raphael's, wenn ihnen auch zu einem vollendeten Gemälde noch etwas mangelt. So wenig bedeutend und wesentlich nothwendig aber das Helldunkel in Gemälden des großen Styls ist, so wichtig wird es in den untergeordneten Zweigen der Malerei. In diesen ist auch das Kolorit wichtiger; denn was ihren Darstellungen an höherem geistigen Interesse gebricht, das müssen sie durch sinnliche Vorzüge ersetzen. Die niederländische Schule wußte den Zauber des Helldunkels trefflich anzuwenden. Da jene Künstler die Farben besonders zart und durchsichtig behandelten; so brachten auch selbst untergeordnete Künstler bei ihnen große Wirkungen dieser Art hervor. Viele der Meister im Fach der kleinen zartausgeführten Kabinettsstücke sind hierin bewundernswerth, besonders van der Werff, Gerard Dow, Schalken und Mieris.

§. 316. Dem bisher Gesagten zu Folge entsteht das idealische Kolorit, wenn alle die Theile, welche die Ma-

lerei durch Farben auszudrücken hat, nämlich Lokalfarben, Stoffe, Beleuchtung und Haltung zu einer harmonischen, durch sich selbst gefälligen, und dem Charakter der Darstellung angemessenen Einheit kunstmäßig verbunden werden. Zu einem guten Helldunkel ist eine harmonische Vertheilung heller und dunkler Massen hinreichend. Das idealische Kolorit macht noch eine Forderung mehr, welche unter allen am schwersten zu befriedigen ist, nämlich die Wahrheit des Kolorits in dieser Verbindung. Dem zufolge bestände also das Ideal des Koloristen: in der Vereinigung der größten Wahrheit und Schönheit des Kolorits im Einzelnen mit der größten Schönheit und Harmonie desselben im Ganzen. Hieraus ergibt sich auch der Hauptunterschied des Kolorits des Correggio und Titian. Wird Correggio vom Titian in der plastischen Wahrheit und Schönheit des Stoffes überhaupt, vorzüglich des Fleisches, übertroffen; so wird es dieser von jenem in der idealischen Schönheit des Kolorits im Ganzen. Steht Correggio in einer Hinsicht auf einer höhern Stufe der Ausbildung dieses Kunstzweigs als Titian, so ist doch seine Grundlage nicht so zuverlässig und untadelich. Erst auf einem durch Titian's Muster wohlbefestigten Grunde der Wahrheit, kann das Studium der Werke Correggio's dem Künstler gefahrlos und wahrhaft nützlich seyn.

§. 317. So wie Zeichnung in den verschiednen Malerschulen verschieden ist, so ist auch das Kolorit, als der subjektive Theil des Gemäldes bei verschiedenen Meistern verschieden; auch im Kolorit wird sich das Gemüth und innere Wesen des Künstlers rein abspiegeln; es ist demnach bald glänzend und prächtig, bald kräftig und kühn, bald zart und weich, bald harmonisch und gleichmäßig vollendet. Auf die Beleuchtung und Schattirung hat selbst das Klimatische Einfluß. Im Orient, in Persiens Rosengefilden, bei Indiens Ambrastauden, wo die senkrechten Pfeile der Sonne den wohlthätigen Schatten verscheuchen, da versteht es auch die dort in ewiger Kindheit weilende Kunst nicht, Schatten in eine Darstellung zu bringen. Nur die brennenden Farben bezeichnen die Lichtfläche eines orientalischen Gemäldes. Eben so sind die Gebilde der heißern Zone in der neuen Welt; schattenlos und bunt malen die Mexikaner und Peruaner. Unsere gemäßigten Himmelsstriche genießen den vollen Zauber des

Schattenwechsels und des reitzenden Helldunkels. Ist der Zauber des Helldunkels, das mehr musikalischer Natur ist, der römischen und florentinischen Schule mehr Nebensache, da sie sich mehr mit der Form beschäftigt, und sich daher zur alles gestaltenden Plastik hinneigt; so steht die altdeutsche Schule hierin der lombardischen, venetianischen und niederländischen weit nach; meistens sind ihre Schatten trocken, grau und undurchsichtig; es ist als hätte die treue Ehrlichkeit der altdeutschen Meister sich diese täuschenden Zauberkünste nicht erlaubt. Schon der Goldgrund, den sie so sehr liebten, zeigt das Streben dieser schlichten tiefen Gemüther nach Licht. Das Heilige erschien ihnen so hellleuchtend, und Sinn und Leben war bei ihnen so klar, daß ihre Phantasie gar nicht auf die magischen Schattenwirkungen hingeleitet wurde. Die düstern schwermüthigen Spanier dachten anders; doch ihre Maler, (besonders Morillo und Spagnoletto) malten oft mehr finster, als dunkel.

§. 318. Endlich ist in der Ausführung eines Gemäldes der Ausdruck von hoher Wichtigkeit. Ausdruck ist Darstellung des Innern. Gestalten ohne Ausdruck gleichen seelenlosen Schatten. Der Ausdruck ist entweder charakteristisch, wie im Charakterbilde und in der Landschaft, oder er bezeichnet einen bestimmten Gemüthszustand, die Wirkung des Moments, wie in historischen Darstellungen; immer ist hiebei sowohl der Gegenstand selbst, als auch die Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters, des Standes rc. genau zu berücksichtigen. Der Ausdruck muß allemal der Handlung genau angemessen, nie übertrieben, immer wahr, oder doch wenigstens wahrscheinlich seyn, nicht unschicklich für den Charakter wie in dem Bilde Jacob Jordaens, wo Christus die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treibt. Wenn Dominichino im Märtyrertode des heil. Andreas den einen Henker, der das Seil zieht, fallen und darüber die andern Henker mit plumpen Geberden spotten läßt; so hat diese burleske Scene an sich viel Ausdruck, aber sie ist, in Hinsicht auf den Hauptgegenstand, am unrechten Orte. Wie ein Proteus wird der Künstler den Ausdruck in den verschiedenen Gestalten, die er darstellt, mannichfaltig abstufen, und der Gemüthszustand seiner Figuren wird sich nicht nur aus dem Gesichte offenbaren, sondern auch du[rch] alle Glieder und ihre Bewegungen wirken und sich ausbreit[en.] Immer muß der Künstler darauf bedacht seyn, würdig und [...]

erscheinen, wenn er nicht als Komiker oder Satyriker auftritt; bst die niedrige Natur darf also bei ihm nicht verächtlich oder ederträchtig erscheinen. Da der Ausdruck natürlich Bestimmtheit rdert, so läßt sich wohl zweifeln, ob man an Euphranor's aris, wie Plinius das Kunstmährchen erzählt, den Schiedshter der Schönheit, den Entführer der Helena und zugleich n erkannte, der den Achill erlegte. Das Bestreben nach Mäßing kann auch zur Flachheit führen. Ein Beispiel hievon liefert uido's Herodias. Er wollte den Charakter mildern, und m die Weiblichkeit erhalten; dadurch ward aber seine Königschter ganz gemüthlos. — Ueberhaupt müssen alle Figuren eines emäldes, Episoden, die besondern Tinten, Beleuchtung, selbst e Form der Gewänder dazu beitragen, den Hauptausdruck zu rstärken, und die Seele des Betrachters mit der Gesinnung zu füllen, welche zu erwecken der Künstler sich vorgesetzt hat.

§. 319. Auch in Absicht des Ausdruckes wird der Künstler h immer selbst wieder nach seiner ganzen Individualität ausrechen, und bald rührender und pathetischer, bald ernster und rchtbarer, bald sanfter und heiterer seyn. Unter den Neuern wird Raphael allgemein für den größten Meister im Ausdrucke gechtet, und in der That sind seine Bilder vorzüglich vor allen ndern, ganz Herz, Gemüth und Seele. Man findet in jedem Werke bis ins kleinste Detail den Geist Raphael's. Sein Ausdruck im gemessensten Einklang mit dem Charakter, und durch diesen bestimmt, in beseelter, ruhiger oder heftiger Bewegung, oft auch durch eine begeisternde Leidenschaft verschlungen, steht als Wirkung rein und unvermischt, niemals mit seiner Ursache in Widerspruch, gleich fern von Grimasse und von zahmer Ohnmacht des Versuchs. Raphael verstand den wahren und bestimmten Ausdruck jedes Charakters, jedes Gemüthszustandes, jedes Moments einer Handlung, von der leisesten Regung durch alle Nüancen der Steigerung bis zum heftigsten Sturme der Affekte, schön darzustellen. Doch hat auch im Ausdrucke Raphael Nebenbuhler. Im Großen und Furchtbaren stehen die Florentiner höher, im Anmuthigen haben ihn Correggio und Guido oft erreicht, und im Gemüthlichen darf sich Albrecht Dürer ohne Besorgniß neben ihn stellen. Das Lob des Ausdrucks gebührt aber auch den frühesten Produkten der wiederauflebenden Kunst, zumal in Italien, Deutschland und den Niederlanden. Es sprach sich dar-

in Geist, ein tiefer bedeutungsvoller Ernst, und besonders Unschuld und fromme Einfalt aus. Diese alten Meister waren von der Idee begeistert, diese lebt in ihren Gebilden, so mangelhaft diese auch in technischer Beziehung sind, und klar ward es dem Beschauenden, daß das Kunstwerk nur aus der geistigsten Wurzel — der Seele — entspringen könne, darum ein Abglanz von dieser seyn müsse.

§. 320. Zuletzt kommt bei der Ausführung eines Gemäldes noch die Drapperie oder Bekleidung in Betracht. Allerdings ist die reine Menschengestalt der edelste Gegenstand der Darstellung; aber oft wird eine Umhüllung, ein Gewand nothwendig. Bei der Nothwendigkeit der Gewänder bleibt es Bedürfniß der Kunst, die Schönheit der Gestalt und der Bewegungen dem Auge möglichst zu bewahren; der Künstler muß also dafür sorgen, daß weder die Formen des Nackten von den Gewändern zu sehr verdeckt, noch die Gewänder durch zu starkes Andeuten des Nackten zu anklebend und zu gezwungen erscheinen. Die Idee eines schönen Gewandes, an welchem das Nothwendige frei, das Künstliche natürlich, das Zufällige zweckmäßig erscheinen muß, ist nicht leicht zu erwerben, da der Begriff desselben so unbestimmt, die Wahl und Schnitt, und Wurf so willkührlich und der Stoff der Zeuge so verschieden ist. In jenen Werken, welchen das Princip der individuellen Nachahmung zum Grunde liegt, soll die größte Wahrheit, im Ausdrucke des Stoffes sowohl als der Tracht, beobachtet werden; ja selbst eine geschmacklose Bekleidung kann hier durch die große Treue der Nachahmung gefallen; die höhere Malerei hingegen, die historische nicht weniger als die symbolische, welche in ihren Darstellungen das ideale Princip befolgt, soll sich alles Individuellen, was an das gemeine Leben erinnert, enthalten, und die Wahrheit treuer Nachahmung durch die höhere idealische ersetzen. Idealische Gewänder drücken aber nicht eben diesen oder jenen besondern Stoff, sondern nur den Begriff eines Gewandes überhaupt aus. Dessen ungeachtet kann der Künstler auch hier mannichfaltig genug seyn; er kann das Gewand nach Erforderniß gröber oder feiner, leichter oder schwerer, geringer oder reicher, und demnächst in allen möglichen mit dem Gegenstande harmonirenden Farben bilden. Da ferner von der eigenthümlichen Beschaffenheit eines Zeuges die Art des Faltenbruchs so sehr abhängt, so ist auch der höhere

Styl der Malerei von der Darstellung der besonderen Art, wie
iefer oder jener Stoff sich faltet und bricht, entbunden. Er
ucht bloß an dem Begriffe eines Gewandes die Idee schöner Fal-
en auszudrücken, so wie der Wurf durch die Wahl des Künst-
ers, und durch die mechanische Nothwendigkeit der Schwere und
er Bewegung in jedem einzelnen Falle bestimmt wird. Das Ko-
üme gibt die Form und den Schnitt des Gewandes, so wie die
rt der Tracht an. Je mehr Veränderung diese zuläßt, je we-
iger sie das Nackte verbirgt, je mehr Spielraum sie der Phan-
asie gestattet, um so günstiger ist ein solches Kostüme der Kunst.
Das Hauptverdienst eines gut geworfenen Gewandes beruht dar-
n, daß das Nackte verhüllt, aber dem Auge nicht entzogen
werde; daß man große Partien von Flächen und Erhöhungen
bilde, aber keine unförmlichen Massen von Felsen und Thälern,
die bloß dazu bestimmt scheinen, das Licht aufzufangen; daß diese
Partien natürlich in ihren Formen abwechseln; daß der Falten-
schlag nie willkührlich sey, nie ohne hinreichenden Grund, und
bei dem Allem die Ausführung nichts Geradlinigtes, Steifes
oder gar künstlich Zusammengelegtes zeige. Nicht jenes willkühr-
liche, unförmliche, Felsenähnliche der spätern venetianischen
Schule, wo das Licht in Winkelmassen sich auffängt, und
furtig versteckt; nicht jenes elende kleinliche Geklebe von, mit
den Fingerspitzen angepappten, Papierduten um die Körper in
dem einst so gepriesenen französischen Style — nicht Rem-
brand's Trödelkammer, Coypels Theaterprunk, oder Ami-
conis konventionelle Garderobe, selbst nicht des großen Ru-
ben's unwillkürlich der Landessitte geopferter Gebrauch der nie-
derländischen schwer verbrämten Gallaröcke, weder das überall
winklichte gothische der altdeutschen Schule, wiewohl es der
Wahrheit am nächsten war, dürfen je im dichterischen Fache der
Kunst Paradigmen der Bekleidung werden. Dagegen sind Ra-
phael's Gewänder vortrefflich und wahrscheinlich die schönsten,
die seit dem Wiederaufleben der Künste gemalt worden sind, zu-
mal seine fliegenden. Raphael's so mannichfaltige Gewänder geben
der Bewegung der Glieder nach, und zeigen die Form derselben an
der Seite, wo sie aufliegen, deutlich, doch niemals gar zu genau
—, und lassen den entgegengesetzten Kontour, oder die andere
Seite des Gliedes, uns gleichsam nur errathen. In seinen Falten
hat Raphael bisweilen selbst den vergangenen Moment, d. i. die

Lage, welche ein Glied kurz zuvor gehabt, darzustellen gen
Was aber den Genius dieses Künstlers am auffallendsten zeigt,
daß trotz der großen Mannichfaltigkeit, Figur und Gewand i
in lebendiger Zusammenstimmung, und immer natürlich al
Ganzes, erfunden und gebildet, und dabei doch so anspruchslos

§. 321. Für das Nackte gibt es ein bestimmtes G
Es kann überall statt finden, wo keine Sinnlichkeit vorhe
oder wo es nicht unschicklich wird durch Ort und Zeit. G
mochte seine sterbende Kleopatra immerhin gewandlos bilden;
Potiphars Gattinn, wie sie in wilder Wallung den schönen
men Jüngling fest halten will, darf nicht nackt erscheinen,
der Künstler keine Begierde erregen soll. Zur Zeichnung des
ten wird eine gewisse Stärke erfordert, die vornehmlich vo
gründlichen Kenntniß des Körpers abhängt, und von der ideal
Reinheit des Vorbildes, das der Künstler in seiner Phanta
zeugt hat. Manche Künstler haben das Nackte vorgezogen,
es ihnen eine Gelegenheit gab, ihre anatomischen Kenntniß
Schau zu stellen, andere, wie Boucher, und die ganze
zösische Schule seiner Zeit, weil ihr höchstes Streben Sinn
war, und sie außer Fleisch und Blut nichts zu bilden vermoc

§. 322. Uebrigens muß hier noch bemerkt werden,
der Theorie wohl Zeichnung, Kolorit, Beleuchtung, Ausdr
getrennt werden müssen, daß aber in der guten Ausführung
dieses ein einziges harmonisches und untrennbares Ganzes a
che, daß alles dieses sich gegenseitig bestimme, und daß dah
Frage überflüssig wird, ob Raphael besser hätte koloriren kö
oder Correggio besser zeichnen. Eben so schließt die Erfindu
ich die Anordnung oder Komposition in sich, sie ist die
n Gemälde. Geist und Buchstabe also, die Poesie und da
chanische sind die ersten Bestandtheile der Malerei, und di
tische Ansicht des Künstlers, mag sie von der Religion aus
wie bei Fra Bartolomeo, oder von Philosophie, wie bei Le
da Vinci, oder von beiden zugleich, wie bei Albrecht D
wird vor allem den Werth des Kunstwerkes bestimmen. Der
das Bedeutende muß den Beschauer im Gemälde vor allem a
chen. Ferner darf auch der Ort nicht außer Acht gelassen w
für welchen ein Gemälde bestimmt ist; diese
hung wird nicht nur auf die Größe des Bildes, sondern v
lich auf dessen Behandlungsart einwirken.

§. 323. Technische Arten der Malerei sind:

1) Die enkaustische, eingebrannte (auch Wachs-alerei genannt), die bei den Alten die gewöhnlichste war. e eigentliche Verfahrungsart möchte kaum mehr aufzufinden n, so große Mühe man sich auch in neuern Zeiten damit gege-n hat. Die Nachrichten über den Ursprung dieser Kunst, über Behandlungsart, Zubereitung und Zusammensetzung der achsfarben, die uns Plinius und Vitruv mitgetheilt ha-n, sind nicht deutlich und erschöpfend genug. Aus Plinius H. N. XXXV. c. 41 ersehen wir bloß, daß bei der einen Art dersel-n die Umrisse der Figuren in Elfenbein eingebrannt, und bei der dern entweder die mit Wachs vermischten Farben durch das euer untereinander verschmolzen, oder die mit Wasser aufgetra-nen Farben durch Wachs und Feuer auf den Grund des Gemäl-s fixirt wurden. Eine vierte Art beschreibt Vitruv l. VII. c. 9. erschiedene Gelehrte und Künstler neuerer Zeit, als Gr. Caylus, achelier, Baron Taubenheimer und Calau, haben die verschiede-n Arten der alten Enkaustik näher zu erörtern, und mit mehr er weniger Glück wieder herzustellen versucht. Was man aber genwärtig Enkaustik nennt, ist eine Malerei mit gefärbtem Bachse, die mehrere technische Hindernisse hat, und doch für ie Schönheit des Bildes keine Vortheile gewährt. Birrenbach Köln zeichnete sich in derselben aus.

2) Die mit der Enkaustik verwandte Email- oder Schmelzmalerei. Man malt mit glasartigen, im Feuer ge-schmolzenen Farben, die auf dem Grund eingebrannt werden, und ehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuch-tigkeit und Staub zu zerstörende Gemälde geben. Die Farben zei-gen sich im Auftrag anders, als nachdem sie im Feuer gewesen sind. Der Grund solcher Gemälde muß feuerfest seyn, und besteht ntweder aus gebrannter Erde, Porcellän, oder aus Metall, wel-ches mit einem weißen Glasgrunde überzogen wird. Es ergibt sich on selbst, daß diese Malerei nur zu Miniaturgemälden gebraucht erden könne. — Schon die Alten malten auf Gefäße von ge-brannter Erde, auch sind Glaspasten vorhanden; doch stammt die igentliche Malerei auf Glasurgrund aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

3) Aehnlich der Emailmalerei ist die Glasmalerei, ese vielleicht schon den Alten bekannte Kunst, deren erste Spuren

in neuerer Zeit sich gegen Ende des 10., oder zu Anfang des 11. Jahrhunderts finden, wo sie sich wahrscheinlich wieder aus der Zusammensetzung mancherlei gefärbter Gläser entwickelte, und wo man Glasscheiben an Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden mit Malereien verzierte, was im Verein mit dem ganzen Style der gothischen Kirchen ein heiliges Helldunkel über sie verbreitete. Sollen aber Glasmalereien ihre volle Wirkung thun, so müssen die Dimensionen des Gemäldes und der Standort des Beschauers ungefähr so seyn, wie bei großen Werken in Oelfarbe; denn wenn im Chor altgothischer Kirchen die schmalen Fenster in eine dem Auge fast unermeßliche Höhe steigen, da wirken die Glasmalereien nur wie Teppiche von bunten Krystallen gewebt, wie eine durchsichtige Mosaik der hellschimmerndsten Edelsteine in großen Partien aufs kühnste durcheinander geworfen; sie wirken so nur in Masse, und das Einzelne kann nur bei gewissen bestimmten Beleuchtungen ganz deutlich unterschieden werden. An brennender Farbenkraft kann es wohl keine andere Art der Glasmalerei gleich thun. Wie die grellen Dissonanzen in der Musik können auch die beinahe schreienden Farben der Glasmalerei zum Ausdruck der höchsten, fast an Verzweiflung gränzenden Leidenschaft, mit größter Bedeutsamkeit benützt werden. Die Farben zu diesen Malereien waren mineralisch, und wurden entweder auf gewöhnliches durchsichtiges, oder auf weißgefärbtes Glas aufgetragen, und im Schmelzofen eingebrannt. Albrecht Dürer, Lukas von Leyden, Franz Floris, Golzius Vater und Sohn, der ältere van Dyk, erwarben sich große Verdienste um diese Kunst. Unter den Neuern werden Wolfgang Baumgärtner († 1761), Eginton zu Birmingham, und Jouffroy Jervaise mit Auszeichnung genannt, und als das Herrlichste in dieser Art wird des letztern Auferstehung Christi in einer Kapelle zu London gepriesen.

4) Die Wassermalerei oder Gouache, auch Aquarellmalerei genannt, ist die einfache Zubereitung zerriebener und in Wasser zerlassener Farben, mit einer stärkern oder schwächern Beimischung von Leim und Gummi (Gouache). Sie bringt die so zubereiteten Farben auf Leinwand, Papier, Elfenbein ꝛc. an. Diese Malerei wendet nur Deckfarben an, die Farben werden impastirt, d. h. man breitet sie mit einer gewissen Fettigkeit aus, welche ihnen Körper gibt. Die Wassermalerei hat es mit der Freskomalerei gemein, daß die Farben beim Auftragen

dunkler sind, sind sie aber getrocknet, lichter werden. Ihr Charakter ist Sanftheit und Zartheit, und sie ahmt den Glanz der Körper täuschend nach. Sie eignet sich vorzüglich für die Landschaft, Theaterdekorationen, Perspektiven. Werden ganz kleine Gemälde mit Wasserfarben gemalt, heißen sie Miniatur. Miniatur überhaupt besteht darin, wenn ein Gegenstand klein und dabei mit einer Deutlichkeit in seinen Theilen abgebildet wird, die sie nicht haben könnten, wenn die Verkleinerung von der Entfernung herrührte.

5) Die Kalk- oder Freskomalerei, angewandt zur Verzierung von Wänden und Decken, ist diejenige Art von Malerei, die mit Wasserfarben auf einer noch frischen Unterlage von Kalk, mit Sand gemischt, ausgeführt wird (al fresco, in udo pingere). Der Maler läßt nur soviel von der Wand oder Decke mit Kalk und Gips bewerfen, als er in einem Tage zu übermalen fähig ist. Da der Künstler schnell zu Werke gehen muß, weil sonst der Grund wieder trocken werden würde; so bedient er sich dabei der Kartons für die Umrisse der Figuren, und bei der Ausmalung, wenn nicht schon die Kartons die Farbe angeben, eines kleinen Gemäldes, auf welchem die Farbentöne angegeben sind. Wie würdig die Freskomalerei des großen Künstlers sey, zeigt das Beispiel von Michel Angelo und Raphael, und deren herrliche Schöpfungen in der Sixtinischen Kapelle und im Vatikan. Und in der That, da die zarte Verschmelzung der Tinten, und alles, was sonst das Auge bestechen kann, hier wegfällt, ist der Künstler genöthigt, in Formen, Charakteren und Ausdruck sich groß zu zeigen. Die Freskomalerei will immer aus der Ferne gesehen seyn; denn eine nahe Prüfung vertragen Gemälde dieser Art nicht, da sie immer etwas Trockenes und Rauhes an sich haben. Die Freskomalerei fordert vom Künstler nicht nur die meiste Kraft, sondern auch Entschlossenheit und Sicherheit, indem eine Aenderung nicht leicht möglich ist. Obwohl die Freskomalerei eine der ältesten und dauerhaftesten ist, was die auf uns gekommenen antiken Gemälde beweisen; so verblassen dennoch auch die Wasserfarben auf dem Gipsgrunde, so wie der Grund selbst mit der Zeit abfällt. Leider! sind jene herrlichen Werke Michel Angelo's und Raphael's, ein Beleg hiezu. Freskogemälde sind also dem Schicksale des Gebäudes, dem sie einverleibt werden, ganz Preis gegeben.

Werden die Farben auf trockenem Grunde aufgetragen, so

Schattenwechsels und des reitzenden Helldunkels. Ist der Zaube des Helldunkels, das mehr musikalischer Natur ist, der römi schen und florentinischen Schule mehr Nebensache, d sie sich mehr mit der Form beschäftigt, und sich daher zur alle gestaltenden Plastik hinneigt; so steht die altdeutsche Schul hierin der lombardischen, venetianischen und niederlän dischen weit nach; meistens sind ihre Schatten trocken, gra und undurchsichtig; es ist als hätte die treue Ehrlichkeit der alt deutschen Meister sich diese täuschenden Zauberkünste nicht erlaubt Schon der Goldgrund, den sie so sehr liebten, zeigt das Strebe dieser schlichten tiefen Gemüther nach Licht. Das Heilige erschie ihnen so hellleuchtend, und Sinn und Leben war bei ihnen s klar, daß ihre Phantasie gar nicht auf die magischen Schatten wirkungen hingeleitet wurde. Die düstern schwermüthigen Spa nier dachten anders; doch ihre Maler, (besonders Morillo un Spagnoletto) malten oft mehr finster, als dunkel.

§. 318. Endlich ist in der Ausführung eines Gemäldes de Ausdruck von hoher Wichtigkeit. Ausdruck ist Darstellung de Innern. Gestalten ohne Ausdruck gleichen seelenlosen Schatten Der Ausdruck ist entweder charakteristisch, wie im Charakterbild und in der Landschaft, oder er bezeichnet einen bestimmten Ge müthszustand, die Wirkung des Moments, wie in historische Darstellungen; immer ist hiebei sowohl der Gegenstand selbst, al auch die Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters, des Stan des ꝛc. genau zu berücksichtigen. Der Ausdruck muß allemal de Handlung genau angemessen, nie übertrieben, immer wahr, ode doch wenigstens wahrscheinlich seyn, nicht unschicklich für den Cha rakter wie in dem Bilde Jacob Jordaens, wo Christus di Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treibt. Wenn Domi nichino im Märtyrertode des heil. Andreas den einen Henker, der das Seil zieht, fallen und darüber die andern Henker mit plumpen Geberden spotten läßt; so hat diese burleske Scene an sich viel Ausdruck, aber sie ist, in Hinsicht auf den Hauptgegen stand, am unrechten Orte. Wie ein Proteus wird der Künstler den Ausdruck in den verschiedenen Gestalten, die er darstellt, man nichfaltig abstufen, und der Gemüthszustand seiner Figuren wird sich nicht nur aus dem Gesichte offenbaren, sondern auch durch alle Glieder und ihre Bewegungen wirken und sich ausbreiten. Immer muß der Künstler darauf bedacht seyn, würdig und ed

farbe nimmt einen gelbröthlichen Ton an, die Lichter werden grell, die Halbtinten verlieren sich mit den Schatten in völliges Dunkel, wodurch natürlich die Wahrheit der Gemälde sehr leidet. Um diesem Nachdunkeln zuvorzukommen, muß der Künstler gleich anfangs den Ton etwas kräftiger und heller halten, und das rechte Maß im Oele zu treffen wissen. Dem Verderbniß des Oels kann durch das vom Ritter Lorgna aufgefundene chemische Mittel vorgebeugt werden. Uebrigens eignet sich die Oelmalerei für jeden Maßstab.

7) Die Pastellmalerei, wo man mit trockenen, in kleine Stäbe (Pastell) geformten kreideartigen Farben malt. Diese Art der Malerei hält die Mitte zwischen bloßem Zeichnen und dem eigentlichen Malen mit dem Pinsel. Pastellgemälde haben eine Anmuth und Frische, welche das Auge besticht; wegen des Wollichten, welches die Malerei hervorbringt, ist die Pastellmalerei geschickter als eine andere, die Zeugstoffe, so wie das Markichte und Natürliche der Fleischfarben auszudrücken; weßhalb auch diese Art von Malerei vorzüglich zu Porträten angewendet wird. Das Pastellgemälde ist bei aller Zartheit einer hohen Wahrheit fähig, wie dieß der Amor von Mengs in Dresden beweist. In Rücksicht der Behandlung gewährt die Pastellmalerei dem Künstler den Vortheil, daß er seiner Arbeit leicht nachhelfen, das Mißfällige mit Semmelkrume auslöschen kann. Auch hat das Unterbrechen der Arbeit nicht, wie bei andern Arten der Malerei, auf ihre Farben und ihre Mischung Einfluß. Da aber die Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen; so sind die Pastellgemälde auch die vergänglichsten und zerstörbarsten. Sie müssen daher vor Einwirkung der Luft und aller Feuchtigkeit, wie vor Staub und Erschütterung möglichst verwahrt werden.

8) Die Mosaik oder vielleicht richtiger die musivische Kunst. Die Gemälde werden aus vielfarbigen Stiften oder auch kleinen Würfeln von Glas, Marmor, Edelstein ꝛc. künstlich auf einer Fläche zusammengesetzt. Die Technik macht dabei das Hauptverdienst des Künstlers aus. Man bedient sich der Mosaik nur zu Kopien und das Verfahren dabei ist folgendes: der Künstler theilt das Gemälde, das er in Mosaik bringen will, mit Fäden in verschiedene Quadrate, und stellt es vor sich hin. In eben so viele Quadrate theilt er auch die Tafel, auf welche das musivische Gemälde gebracht werden soll. Auf die Grundfläche wird ein Kitt aufgetragen, und so lang dieser weich ist, werden die

einzelnen Stifte, von denen einige die Dicke eines Daumens, andere die eines Haars haben, eingesetzt. Nach Verhärtung des Kitts erhält dann das Ganze eine Politur, sofern es für die Anschauung in der Nähe bestimmt ist, oder bleibt roh, wenn es in der Ferne wirken soll. Wiewohl man über 15000 Nüancen von Farben hat, vermag doch keine Mosaik, sie sey so fein als sie wolle, die Harmonie, den sanften unmerklichen Uebergang der Farben von einer Nüance zur andern, den Reitz der Mitteltinten, das Durchsichtige der Schatten und die Gegenscheine des Originalgemäldes wieder zu geben; dagegen dauert sie gegen die Länge der Zeit, die Feuchtigkeit der Luft und die Sonnenhitze, und gewährt stets gleiche, unveränderliche Frische der Farben. Wegen der gleichen Länge der Stifte ist das Gemälde in jeder Tiefe vollkommen dasselbe, weßhalb eine neue Mosaik zur Hälfte durchschnitten, ein doppeltes Gemälde liefert, und ein verdorbenes musivisches Kunstwerk nur abgeschliffen werden darf, um wieder hergestellt zu werden.

Wien besitzt die herrliche Mosaik von dem Abendmahl des Leonardo da Vinci. Die Malerei in Tapeten gleicht gewissermaßen der musivischen Malerei.

Literatur der Malerei.

§. 324. Vasari G., Leben der berühmtesten Maler. Florenz 1550. 4. neue Ausg. 1767 — 1773. 7 Bde. Deutsch. Berlin 1757. 6 Bde.

Franc. Junius, de pictura veterum, libr. 3. Amstelod. 1637. — ed. Graevius 1694. — Deutsch. Breslau 1760.

Leonardo da Vinci, trattato sopra la pittura. 1651. Neue Aufl. 1792. 4. Florenz. Deutsch von Böhm. Nürnberg 1686. 4.

Richardson, Essay on the theory of painting. London 1719.

J. Bapt. Dubos. Reflexions sur la poesie et sur la peinture. Paris 1719. 2 Tom. 8. — 1740. 3 Tom. — Deutsch Koppenhagen. 1760. 3 Thle. 8.

Roger de Piles cours de peinture par principes.

des Styls in der genauesten Harmonie aller Ausdrücke und Wendungen besteht, und die Farbengebung und Schattirung in der Darstellung einen sehr gebildeten Geschmack und ein sehr richtiges Gefühl erfordern, um die Gränze zwischen dem Treffenden und Verfehlten genau zu bemerken: so wird auch vom Künstler in den genannten Kunstzweigen erfordert, daß er die Komposition in ihren feinsten Theilen verstehe, in die Geheimnisse der Zeichenkunst eingeweiht sey, und nicht kalte, leere Darstellungen der bloßen Formen, Lichter und Schatten seines Gemäldes, sondern Abbildungen liefere, in welchen der Charakter der Gegenstände in dem eigenthümlichen Geiste seines Urbildes frei und leicht aufgefaßt, das rauhe, glänzende oder matte derselben wieder gegeben, und zugleich die eigenthümliche Farbe derselben angedeutet werde. Den Zauber des Kolorits können diese zeichnenden Künste nicht wiedergeben, und eben so wenig die feinen Nüancen des Ausdrucks, das frische, warme Leben, welches in der Farbe enthalten ist, obwohl hierin die eine Art mehr oder weniger beschränkt ist, als die andere.

§. 326. Alle diese in Rede stehenden Künste sind aber mehr oder weniger bedingt durch den Gebrauch der Mittel, die nicht geradezu einfach und unmittelbar auf die Zeichenkunst Bezug haben, auch den wesentlichen Vortheilen nach, die sie gewähren, mehr auf die Vervielfältigung der Kunstwerke zu gehen scheinen, als auf Erleichterung der Darstellung selbst und Beförderung derselben. Sie stehen daher auch bekanntlich mit einer der wichtigsten Erfindungen der neuern Zeit in Verbindung, mit der Buchdruckerkunst. Es läßt sich zugleich einsehen, warum diese Künste in der vorchristlichen Kultur-Periode nicht entstehen konnten, weil eben vermög des damaligen Zeit- und Volksgeistes jenes Motiv der Vervielfältigung fehlte. Zugleich gibt sich im Entwicklungsgange dieser Künste ein eigenthümliches Streben kund, welches anfangs, weil die Vervielfältigung eine scharfe Bestimmtheit zu erfordern schien, eine gewisse plastische Schärfe und Genauigkeit erzielte, um einen plastischen Wiederschein zu geben, in der Folge aber bald wieder zur malerischen Freiheit zurückkehrte, durch malerische Radirungen, und endlich in der Lithographie die völlig freie Zeichnung wirklich gewann.

§. 327. Die Holz- oder Formschneidekunst, (Xylographie) die durch die Spielkarten veranlaßt wurde, und

aus der sich erst die Buchdruckerkunst entwickelte, ist die älteste von allen; sie ist die Kunst, Zeichnungen in Holz zu schneiden, von welchem sie, vermittelst aufgetragener dicker Farben, und einer Presse, gewöhnlich auf Papier abgedruckt werden. Diese Abdrücke heißen Holzschnitte. Die Form zum Holzschnitte erscheint erhöht, wo sie im Gegentheile auf der Kupferplatte vertieft wahrgenommen wird. Die Formschneidekunst ist besonders geeignet, das Kräftige und Malerische einer geistreichen Federzeichnung nachzubilden; doch erreicht der Holzschnitt wegen des Materials, welches bearbeitet wird, nie die Schärfe und Reinlichkeit des Kupferstichs. Aus dem 16. Jahrhundert haben wir vortreffliche Arbeiten der Art. Dahin gehören mehrere Blätter, die Albrecht Dürer's Namen führen, das große anatomische Werk des Andreas Vesalius, das große Geßnerische Thierbuch, vor allen aber die, mit drei aufeinander passenden Holzplatten (Stöcke, wodurch Licht und Schatten erzielt wurde) gedruckten Blätter, von italienischen Künstlern, welche getuschte und weiß aufgehöhte Zeichnungen nachahmen. Später suchten die Formschneider sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber nothwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstrebten, zurückbleiben. Strebten die alten Künstler in diesem Fache einzig darnach, das hohe Ziel der darstellenden Kunst, in Bedeutung und Form, zu erreichen; so sind die neuern, vorzüglich Engländer, unter denen die Gebrüder Bewik und Anderson oben an stehen, mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, denen es einzig um nette Arbeit zu thun ist. Eigenthümlich war diesen das Verfahren, den starken Schatten überhaupt als eine dunkle Masse anzusehen, und nur auf verschiedene Weise mit den lichten Partien zu vereinigen, die Reflexe aber in denselben hineinzuarbeiten. Auch suchten sie durch Abstufung der Töne, zur Andeutung der Lokalfarben und der Haltung, den Forderungen der Kunst zu genügen. Unter den Deutschen verdient in neuester Zeit J. Fr. Unger angeführt zu werden, der auch in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste. Thl. 2. S. 78. ff. einen Aufsatz über die Holz- und Formschneidekunst lieferte.

§. 328. Die Kupferstecherkunst (Chalkographie) ist die Kunst, durch Striche und Punkte die Formen, Lichter und Schatten von Gegenständen in Kupfer abzubilden, um diese

Darstellungen dann, vermittelst des Drucks, zu vervielfältigen. Diese Kunst wurde in Europa erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfunden; doch sollen die Chinesen dieselbe schon lange vorher gekannt haben. Unter den Europäern streiten die Deutschen, die Italiener und Holländer um diese Erfindung; jedoch scheint bis jetzt noch die Sache für die Deutschen entschieden zu seyn. Der erste namhafte Kupferstecher ist ein Deutscher, Martin Schön, Goldschmied und Maler aus Kulmbach († ums Jahr 1486), von dem man viele Blätter hat. Aber es gibt noch eine Menge anderer Kupferstiche, welche zwar ohne Jahrzahl und Namen sind, aber doch älter, als Schön's Blätter zu seyn scheinen. Die Kupferstecherkunst entwickelte sich unstreitig aus dem Formschneiden, und die ersten Abdrücke sind wahrscheinlich von Arbeiten der Goldschmiede und Silberstecher gemacht worden. Die einzelnen Arten der Kupferstecherkunst sind in folgender Ordnung, der Zeit nach, aufeinander gefolgt: 1) Das Kupferstechen mit dem Grabstichel, oder die Kupferstecherkunst im engern Sinne des Worts. Diese Manier ist die älteste von allen. Man zeichnet die Umrisse und Formen seines Stoffs mit einer spitzen Nadel, welche die kalte Nadel genannt wird, in das Kupfer, und schneidet nachher, vermittelst des Grabstichels, mehr oder weniger große und tiefe Furchen, welche Taillen (Schraffirungen) genannt werden. Sicherheit der Umrisse, Mannichfaltigkeit der Töne, selbst ein Andeuten der Farbe, und ein Glanz, der das Auge einnimmt, zeichnen die Werke in dieser Manier aus. Aber diese Manier ist auch sehr schwer, weil die Striche rein und mit fester Hand geführt seyn müssen, und ein Fehler sich schwer wieder gut machen läßt. Die zu genaue Regelmäßigkeit und Schärfe des Strichs veranlaßt zumal in den Fleischpartien und dem Baumschlag eine gewisse Härte; darum eignet sich diese Manier auch nicht für alle Gegenstände der Natur, vorzüglich jene, deren Charakter Zartheit ist; im Ganzen mehr zur Darstellung starkgezeichneter Umrisse, als für leichte, verschwimmende Formen, mehr für große, als kleine, mit großer Genauigkeit des Details ausgeführte Bilder. Seidene Stoffe kann allein der Grabstichel täuschend darstellen. Albrecht Dürer, Golzius, Marc-Antonio, Bause, Bloemaert, Edelink, Sharp, Wille, Lunego, Volpato, Morghen, Longhi ꝛc. sind vorzügliche Meister in derselben. 2) Das Aetzen oder Radiren. Man überzieht die

fein polirte Kupferplatte mit dem sogenannten Radiergrunde, welcher in einem gewissen Firnisse besteht, den man am besten mit Wachsruß anlaufen läßt. Dieser Grund wird nach der darzustellenden Zeichnung mit der Radiernadel bis auf das Kupfer aufgerissen, auch wohl etwas in das Kupfer hineingeritzt; hierauf zieht man rings um die Kupfertafel herum einen Rand von Wachs, und gießt Scheidewasser darauf, welches in die, vom Aetzgrunde entblößten, Stellen eindringt, dieselben vertieft, und so die Figuren in Kupfer darstellt. Die Aetz- oder Radiermanier ist die bequemste Art, auf Kupferplatten zu zeichnen; sie gestattet eine große Freiheit, und Leichtigkeit in der Behandlung der Linien, und hat eine ausgezeichnet malerische Wirkung; besonders ist sie durch Ausführlichkeit und Nachahmung der Mitteltinten für einzelne Theile der Landschaft, z. B. für den Baumschlag unerreichbar, wenn sie gleich in Rücksicht auf großartige Wirkung die Arbeit des Grabstichels selbst nicht erreichen kann. Ihrer freiern Bewegung wegen war sie auch die Lieblingsmanier großer Maler, ihre Ideen in flüchtigen Andeutungen hinzuwerfen. Albrecht Dürer, Rembrandt, die Caracci, Salvator Rosa, Stephan della Bella, Callot, Daniel Chodowiecki, Geßner, Kolbe, G. F. Schmidt, Le Clerc, Waterloo, Du Jardin, Cochin, Hogarth, Geyser, Meil, Matth. Merian u. a. sind diejenigen Künstler, deren radirte Arbeiten am höchsten geschätzt werden. — 3) Die Radiernadel trat bald mit dem Grabstichel in Verbindung, und hier vermag die Kupferstecherkunst das Höchste zu erreichen, hier nähert sie sich der Harmonie des Helldunkels, wie wir es an Boissieux ꝛc. Blättern sehen; den geätzten Platten kann nämlich durch den Grabstichel die gehörige Vollendung in Rücksicht auf Reinheit und Kraft gegeben werden. Durch diese Verbindung verschwindet die Härte vom Grabstichel, und der ungehemmte Gang der Radiernadel wird gehaltener. Deßwegen stehen G. Audran, und die Schüler von Rubens, Pontius, Bolswert, Vorstermann u. a. so hoch, zumal über den Neuern. Doch haben ein Giov. Volpato, sein Schüler Raph. Morghen Treffliches geleistet. 4) Die Punktirmanier mit dem Hammer oder Punsen und mit dem Roulet (Opus mallei der beiden Lutma). Da die Kupferstecherkunst von den Goldschmieden ausging, so ist zwar der Hammer der Goldschmiede gleich anfangs dabei gebraucht worden; allein die gehämmerte Arbeit kam vorzüg-

lich im 16. Jahrhundert auf, wo man mit einem Spitzhammer feine Punkte in die Platte schlug, und so die Figuren herausbrachte, dabei aber gewöhnlich zugleich mit dem Grabstichel nachhalf. Im engern Sinne des Worts heißt jedoch gegenwärtig punktirte Manier diejenige Vervollkommnung derselben, an welcher Bartalozzi in England, wo nicht den ersten, doch den vorzüglichsten Antheil hatte. Sie ist eine Zusammensetzung von Punkten und Schraffirungen, in welcher aber die Punkte der herrschende Theil und gewöhnlich in dem Fleischigen und in den Gründen angebracht sind. Diese Manier ist, wie der Grabstichel, mühsam und langwierig, und mehr eine durch große Sorgfalt unterstützte Mechanik, ohne freie Bewegung. Zwar schmeichelt ihre sanfte Weichheit dem Auge, aber mit dieser Weichheit tritt zugleich Unbestimmtheit, Kraftlosigkeit und Mattigkeit ein, die sie der Linienarbeit weit nachsetzen. Nebst Bartalozzi haben Burke, Collyer, Ryland u. a., die Deutschen Daniel Berger, C. Feller, G. Fr. Schmidt in dieser Manier gearbeitet. Uebrigens sind in derselben auch rothe und bunte Abdrücke vorhanden. Wahrscheinlich ist die eben erwähnte Punktirmanier aus der Crayon- oder Zeichnungsmanier entstanden, die auch zur Punktirmanier gehört, mit dem Roulet und andern Werkzeugen ausgeübt wird, und Handzeichnungen in schwarzer und rother Kreide nachahmt. Sie ward von François erfunden, von Desmarteaux vervollkommnet. Sie ist vorzüglich geeignet, Vorzeichnungen zu liefern; denn derjenige, der nach Kupferstichen zeichnet, gewöhnt sich an eine harte und steife Manier. 5) Die schwarze Kunst, eine Erfindung des hessenkasselschen Oberstlieutenants L. v. Siegen im 17. Jahrhundert. Man nennt sie in Italien und England Mezzo tinto (Helldunkel oder halbe Färbung damit bezeichnend), in Frankreich Taille d'épargne und Gravure en manière noire, und in Süd-Deutschland den Sammetstich oder geschabte Manier. Sie unterscheidet sich vom Kupferstechen und Kupferätzen dadurch, daß man bei diesen beiden den Schatten, bei der schwarzen Kunst aber das Licht in das völlig rauh gemachte Kupfer hineinarbeitet; sie läßt die Gegenstände dadurch hervortreten, daß das Licht in die Dunkelheit gebracht wird. Es kommt dabei hauptsächlich auf den Grund an. Ein sanftes Verschmelzen der Theile verbunden mit großer Wirkung der Licht- und Schat-

tenmassen zeichnet diese Manier ganz besonders aus; sie ist von auffallend schöner Wirkung zu Bildnissen und zu historischen Darstellungen, wenn diese nicht viele und zu kleine Figuren haben, zu Nachtscenen ꝛc. Außer einem Gemälde kann nichts das sanft verschmolzene Fleisch, das wallende Haar, die Falten der Gewänder und die blinkenden Waffen so gut nachbilden, als die schwarze Kunst; aber die Umrisse lassen sich nicht so bestimmt und geistreich darin zeichnen, wie mit dem Grabstichel; daher können sich die besondern Theile bei so gehäuften und kleinen Figuren nicht genug herausheben. Auch überschreitet die Zahl guter Abdrücke selten 200. Die Britten brachten es in diesem Zweige am weitesten, John Smith und George White machen hierin Epoche. Auch Vogel in Deutschland, Villart in den Niederlanden, Boyer bei den Franzosen gewannen besondern Ruhm darin. Nach Rembrandt, Benedetto, Morillos, Vandyk, Reynolds und West hat man die ausgezeichnetsten Blätter.

Die schwarze Kunst hat Gelegenheit , zur Erfindung der mehrfarbigen Kupfer oder des Farbendrucks gegeben. Dieser geschieht mittelst mehrerer Platten, welche eine jede besonders mit ihrer eigenen Farbe auf das nämliche Blatt Papier abgedruckt werden. Die Platten müssen richtig aufeinander passen, und auf jeder werden nur die Partien, die von einerlei Farbe sind, ausgeführt. Alle Farben, die hiezu gebraucht werden, müssen durchsichtig seyn, so daß, wo sie sich mischen sollen, eine durch die andere im Abdrucke durchschimmere. Der Farbendruck eignet sich für Pflanzen, Früchte, architektonische und anatomische Gegenstände; doch können die gelungensten Arbeiten der Art höchstens den Nichtkenner bestechen. Der Erfinder des Farbendruckes war Le Blond, ein geborner Franzose († 1741). Gautier, Dagotz in Paris und Robert führten diese Kunst in Frankreich ein, und lieferten auch Porträts in dieser Manier. L'Admiral in Leyden, der neapolitanische Prinz San Severo, vorzüglich aber Götz aus Mähren, nebst seiner Tochter, vervollkommneten sie noch mehr. Aus des letztern Schule ging der Venetianer Franz Bartalozzi hervor, der in England so großes Aufsehen machte. 7) Die Tuschmanier (Aqua tinta) ward erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundertes von Le Rime erfunden; sie gründet sich mehr auf materielle Mechanik, und läßt sich füglich als eine bestimmte Ausbildungsart der Zeichenkunst betrachten. Le

farbe nimmt einen gelbröthlichen Ton an, die Lichter werden grell, die Halbtinten verlieren sich mit den Schatten in völliges Dunkel, wodurch natürlich die Wahrheit der Gemälde sehr leidet. Um diesem Nachdunkeln zuvorzukommen, muß der Künstler gleich anfangs den Ton etwas kräftiger und heller halten, und das rechte Maß im Oele zu treffen wissen. Dem Verderbniß des Oels kann durch das vom Ritter Lorgna aufgefundene chemische Mittel vorgebeugt werden. Uebrigens eignet sich die Oelmalerei für jeden Maßstab.

7) Die Pastellmalerei, wo man mit trockenen, in kleine Stäbe (Pastell) geformten kreideartigen Farben malt. Diese Art der Malerei hält die Mitte zwischen bloßem Zeichnen und dem eigentlichen Malen mit dem Pinsel. Pastellgemälde haben eine Anmuth und Frische, welche das Auge besticht; wegen des Wollichten, welches die Malerei hervorbringt, ist die Pastellmalerei geschickter als eine andere, die Zeugstoffe, so wie das Markichte und Natürliche der Fleischfarben auszudrücken; weßhalb auch diese Art von Malerei vorzüglich zu Porträten angewendet wird. Das Pastellgemälde ist bei aller Zartheit einer hohen Wahrheit fähig, wie dieß der Amor von Mengs in Dresden beweist. In Rücksicht der Behandlung gewährt die Pastellmalerei dem Künstler den Vortheil, daß er seiner Arbeit leicht nachhelfen, das Mißfällige mit Semmelkrume auslöschen kann. Auch hat das Unterbrechen der Arbeit nicht, wie bei andern Arten der Malerei, auf ihre Farben und ihre Mischung Einfluß. Da aber die Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen; so sind die Pastellgemälde auch die vergänglichsten und zerstörbarsten. Sie müssen daher vor Einwirkung der Luft und aller Feuchtigkeit, wie vor Staub und Erschütterung möglichst verwahrt werden.

8) Die Mosaik oder vielleicht richtiger die musivische Kunst. Die Gemälde werden aus vielfarbigen Stiften oder auch kleinen Würfeln von Glas, Marmor, Edelstein ꝛc. künstlich auf einer Fläche zusammengesetzt. Die Technik macht dabei das Hauptverdienst des Künstlers aus. Man bedient sich der Mosaik nur zu Kopien und das Verfahren dabei ist folgendes: der Künstler theilt das Gemälde, das er in Mosaik bringen will, mit Fäden in verschiedene Quadrate, und stellt es vor sich hin. In eben so viele Quadrate theilt er auch die Tafel, auf welche das musivische Gemälde gebracht werden soll. Auf die Grundfläche wird ein Kitt aufgetragen, und so lang dieser weich ist, werden die

nung über dem geätzten Grunde etwas hervorsteht, und die vertiefte, welche den Charakter einer radirten Platte hat. Auch kann man Kupferstiche vervielfältigen, indem man sie, wenn sie aus der Kupferdruckerpresse kommen, naß auf einen Stein legt, und diesen durch die Steindruckerpresse gehen läßt, wodurch der Stein eben solche Abdrücke, nur nicht mit den zarten Tönen und Fernen liefert, als die Kupferplatte. Auch erhält man durch eine gutgearbeitete Kreidenplatte öfter nicht mehr als 300 gute Abdrücke. In München, Wien, Berlin, Hamburg und mehreren andern Städten Deutschlands, vorzüglich in der lithographischen Anstalt Lasteyrie's in Paris, auch der Akkermann's in London, wie auch in der kaiserlichen zu Petersburg sind treffliche Blätter durch den Steindruck gefertigt worden. Was jetzt in Paris geleistet wird, übertrifft an malerischem Effekt, Zartheit des Umrisses, gefälligem Eindruck, und Nachahmung der Lokaltinten und des Kolorits, des Glänzenden, Geglätteten in Stoffen, Waffen und dergleichen, bei weitem Alles, was der Kupferstich zu leisten vermag; hingegen wird dieser in der Kraft, der großartigen Wirkung und dem Plastischen der Formen dem Steindrucke immer überlegen bleiben.

Plastik.

§. 330. Gleich der Malerei ist die Plastik eine unter der Form des Raumes für den Sinn des Gesichts bildende Kunst; und auch die Gestalten, welche sie bildet, dienen nur zur Bezeichnung eines Höhern, Geistigen. Aber wenn in der Malerei das Ideale, das Gemüthliche vorwaltet und das eigentliche Objekt dieser Kunst angibt; so herrscht in der Plastik das Reale vor. Um aber das Reale in der Hülle seiner Idee erfassen und in einem entsprechenden Bilde dem Sinne vernehmbar darstellen zu können, muß in der plastischen Kunst die vollendete Körperlichkeit hervortreten; weßhalb die Plastik zum Unterschied von der Malerei bezeichnet wird, als die unter der Form der Körperlichkeit bildende Kunst, als die Kunst der Sinnenwahrheit, die Kunst, welche für die Sinne des Gesichts und des Tastens zugleich bildet. Die Plastik ist folglich die Darstellung des Schönen im Raume vermittelst harter oder weicher Massen, aus denen sie nicht bloß scheinbare, wie die Malerei, sondern tastbare körperliche Ge-

stalten nach einem idealischen Typus bildet. Schon hieraus ergibt sich, daß in der Plastik die Gestalt dem Ausdrucke nie darf aufgeopfert werden.

§. 331. Die Plastik ist älter, als die Malerei; denn wenn der Mensch eine Idee äußerlich darstellen wollte, so war es natürlich, daß er bei den rohen Anfängen der Kunst, den äußern Stoff ergriff, und die Idee gleichsam im Ganzen und Großen mit allen ihren Umrissen und Zügen nachzubilden suchte, so mangelhaft auch immer diese Versuche seyn mochten, als daß er bloß auf ebener Fläche darstellen, und den Figuren mehr den Schein der Wirklichkeit, als wirkliches, begränztes Daseyn hätte ertheilen sollen.

§. 332. Auch die Plastik muß wie die Malerei ihre ganze Kraft in Einen Moment zusammendrängen; aber zur Lösung ihrer Aufgabe steht ihr weder ein Hintergrund, noch die bunte Farbenwelt zu Gebote. Die Verschiedenheit der Farben an der Oberfläche trübt das freie Erscheinen der Form, die nur des Lichtes und Schattens bedarf. Alle Versuche, die Farben auf plastische Kunstwerke überzutragen, sind Verirrungen eines fehlerhaften Geschmacks. Die Lösung ihrer Aufgabe ist ihr nur dadurch möglich, daß sie der Oberfläche der Gestalten, welche sie bildet, jene charakteristischen Umrisse und ausdrucksvollen Züge einbilde, wodurch die darzustellende Idee sich unmittelbar und selbst ausspricht. Die Plastik kann nur durch die größte Bestimmtheit, Leichtigkeit und Zartheit ihrer Umrisse, durch die höchste Reinheit ihrer Formen gefallen.

§. 333. Es findet aber gar keine vollkommne Form statt, die nicht zugleich eine ideale, einer Idee angemessene, ist. Nun ist es aber unmöglich, daß ein Ideal anders statt finde, als unter charakteristischen Bedingungen; denn ein allgemeines Ideal gibt es nicht, sondern bloß ein nach Geschlecht, Alter und Seelenausdruck modificirtes. Es gibt selbst nur ein Ideal männlicher und weiblicher Schönheit, kein Ideal schöner Menschengestalt überhaupt, und am allerwenigsten ein allgemeines Ideal der Schönheit oder des Schönen, wenigstens nicht ein solches, welches sich sichtbar aufstellen ließe; denn im Gebiete des Sichtbaren ist jedes nur schön und ideal in seiner Art.

Das höchste Prinzip der plastischen Kunst ist idealische

Individualität, oder schöne Darstellung des Ideals, unter charakteristischen Bestimmungen. In dieser Wechselwirkung und lebendigen Durchdringung des Idealen und Individuellen, des Göttlichen und Menschlichen besteht das wahre Wesen und das tiefste Geheimniß der Kunst.

§. 334. Unter allen schönen Künsten hat die Plastik die engste Sphäre, den einfachsten Zweck und die strengste Bestimmtheit ihrer Formen; aber in dieser scheinbaren Beschränktheit bringt sie allein das Ideal des Schönen in der höchsten Reinheit und bestimmtesten Individualität zur wirklichen Anschauung.

§. 335. Was hat nun die plastische Bildnerei darzustellen? Sie kann keine Naturscenen darstellen, ja nicht einmal alle Naturgegenstände, wie ihr denn, wegen der Ungeschmeidigkeit ihres Materials, Bäume, Laubwerk, Blumen ꝛc. nicht gelingen, und ihre Festons immer ein etwas schwerfälliges Ansehen behalten. Hier kann sie mehr andeuten als ausführen. Für die runden Werke bleibt der Plastik nur die Darstellung von Thieren und Menschen übrig.

§. 336. Was die Darstellung der Thiere betrifft, so sind diese vom kleinsten Wurme an bis zum größten Säugethiere mit einer fremdartigen Substanz bedeckt. Durch diese Bedeckung wird der Ausdruck des Geistigen in den Umrissen des Fleisches den Augen verhüllt, unsichtbar gemacht. Nur der Mensch kommt nackt und unbedeckt zur Welt; aber gerade darin besteht seine größte Zierde, dadurch wird seine Oberfläche zum sichtbaren Throne der Schönheit, und sein Körper zum treuen Spiegel des Geistes, des Idealen. Nur also in der Menschengestalt tritt uns der Geist sichtbar im Körper entgegen, tritt in scharfen Umrissen und charakteristischen Zügen des Fleisches hervor.

§. 337. Freilich haben die Griechen, die ewigen Muster in der Plastik, auch Thiere gebildet. Aus dem gefiederten Geschlecht wurde der Adler als königlicher Vogel dargestellt. Lysipp hat sich durch seine Pferde, so wie Myron durch seine Kuh verewigt. Ja die Griechen erfanden sogar kühne Zusammensetzungen der thierischen und menschlichen Gestalt; so entstanden die Centauren, Tritonen, Satyrn. Selbst bei ihren Götterbildern kommen Anspielungen, die aus charakteristischen Thierformen entlehnt wurden, vor. So gleicht das ambrosische Gelocke des olympischen Zeus der Mähne des Löwen; Herkules kleiner Kopf, der auf starkem

stalten nach einem idealischen Typus bildet. Schon hieraus ergibt sich, daß in der Plastik die Gestalt dem Ausdrucke nie darf aufgeopfert werden.

§. 331. Die Plastik ist älter, als die Malerei; denn wenn der Mensch eine Idee äußerlich darstellen wollte, so war es natürlich, daß er bei den rohen Anfängen der Kunst, den äußern Stoff ergriff, und die Idee gleichsam im Ganzen und Großen mit allen ihren Umrissen und Zügen nachzubilden suchte, so mangelhaft auch immer diese Versuche seyn mochten, als daß er bloß auf ebener Fläche darstellen, und den Figuren mehr den Schein der Wirklichkeit, als wirkliches, begränztes Daseyn hätte ertheilen sollen.

§. 332. Auch die Plastik muß wie die Malerei ihre ganze Kraft in Einen Moment zusammendrängen; aber zur Lösung ihrer Aufgabe steht ihr weder ein Hintergrund, noch die bunte Farbenwelt zu Gebote. Die Verschiedenheit der Farben an der Oberfläche trübt das freie Erscheinen der Form, die nur des Lichtes und Schattens bedarf. Alle Versuche, die Farben auf plastische Kunstwerke überzutragen, sind Verirrungen eines fehlerhaften Geschmacks. Die Lösung ihrer Aufgabe ist ihr nur dadurch möglich, daß sie der Oberfläche der Gestalten, welche sie bildet, jene charakteristischen Umrisse und ausdrucksvollen Züge einbilde, wodurch die darzustellende Idee sich unmittelbar und selbst ausspricht. Die Plastik kann nur durch die größte Bestimmtheit, Leichtigkeit und Zartheit ihrer Umrisse, durch die höchste Reinheit ihrer Formen gefallen.

§. 333. Es findet aber gar keine vollkommne Form statt, die nicht zugleich eine ideale, einer Idee angemessene, ist. Nun ist es aber unmöglich, daß ein Ideal anders statt finde, als unter charakteristischen Bedingungen; denn ein allgemeines Ideal gibt es nicht, sondern bloß ein nach Geschlecht, Alter und Seelenausdruck modificirtes. Es gibt selbst nur ein Ideal männlicher und weiblicher Schönheit, kein Ideal schöner Menschengestalt überhaupt, und am allerwenigsten ein allgemeines Ideal der Schönheit oder des Schönen, wenigstens nicht ein solches, welches sich sichtbar aufstellen ließe; denn im Gebiete des Sichtbaren ist jedes nur schön und ideal in seiner Art.

Das höchste Prinzip der plastischen Kunst ist idealische

darstellen. Dieses ist aber nach der griechischen Mythologie der Begriff der Götter. Jede der griechischen Gottheiten stellte das Unendliche in seiner Begränzung dar, jeder Modus des Unendlichen aber heißt eine Idee. Hier erschien das Unendliche in der Macht, dort in der Würde, hier in der Weisheit, dort in der Huld. Zeus war ein Personifikat der ernsten Hoheit mit Güte verbunden, Pallas das des höchsten Verstandes, der höchsten Weisheit rc. Es läßt sich auch geschichtlich nachweisen, daß die Plastik — in ihrem goldnen Zeitalter — sich vorzüglich in Bildung von Göttergestalten gefiel, und daß Bildnisse, ikonische Darstellungen nur nach dreifachem Siege zu Theil wurden. Hier thront Zeus in freundlicher Majestät, Vater der Götter und Menschen. Sehet sein Haupt, eine Form, die ihr an keinem Sterblichen sahet. Phidias hat ihn gebildet. Als das Bild des Olympiers vollendet war, soll Phidias den Gott um ein Zeichen seines Wohlgefallens gebeten haben, und ein Blitzstrahl vor ihm niedergefahren seyn. Neben Zeus steht das kolossale Haupt der Here. Polyklet bildete sie, Zeus Gemahlinn und Schwester. Wer sah auf Erden eine solche Gestalt, nicht etwa dem Maße, sondern dem Geiste nach, der das Gebilde belebte?

Pallas, die Tochter des Zeus, aus seinem Haupte entsprungen. Phidias hat sie gebildet.

Phöbos und Artemis, Zeus Kinder, des Vaters würdig. Phidias, nachher Myron, Praxiteles und Skopas bildeten den Apollon, Polyklet, Myron, Praxiteles und Skopas die Artemis.

Auf seine Brüder, Poseidon und Pluton ging Zeus hohe Gestalt über. Seine Söhne Ares und Herakles bildete Phidias, Alkamenes, Myron, Skopas und Lysipp, würdig des Vaters.

Dionysos und Aphrodite bildete Praxiteles, so auch den Eros und Hermes rc.

§. 340. Hat aber gleich die griechische Plastik in ihren Götter- und Heroenbildungen das schöne Ideal der Menschengestalt in so hoher Vollkommenheit ausgebildet, daß auf diesem Wege der neuern Kunst nichts mehr erreichbar bleibt; so ist darum die Sphäre dieser Kunst selbst keineswegs geschlossen. Der reichen Mannichfaltigkeit von Charakteren ungeachtet, die von den Alten zu eben so vielen Kunstidealen ausgebildet worden, ist

die Quelle derselben noch nicht erschöpft; und es ist nicht nur möglich, sondern sogar nothwendig, daß der moderne Künstler neue Charaktere erfinde, und durch sie die Sphäre des Kunstideals erweitere. Aber dieses kann und muß geschehen, ohne sich vom Style der alten Kunst zu entfernen.

§. 341. Aus der Aufgabe, welche der Plastik vorliegt, leuchtet die Richtigkeit der Forderung ein, welche an diese Kunst gemacht wird, nämlich, daß ihre Gestalten erscheinen mit edler Einfalt und ruhiger Größe ausgeführt, gleichsam unmittelbar aus den Händen der Natur selbst hervorgegangen, und mit keinem andern Schmucke, als ihrer natürlichen Schönheit bekleidet. Daher auch die hohe Bedeutung und der Vorzug des Nackten in der Plastik, welche Bedeutung sich um so mehr ausspricht, indem auf den Umrissen, welche die Plastik der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, ihre ganze Wirkung beruht; sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören oder unmöglich machen, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder hüllen möchte. Obwohl aber die Formen der menschlichen Gestalt ungleich höher stehen, als die reitzendsten Formen der Gewänder; so gibt es doch Fälle, wo die Bekleidung (Drapperie) des Objekts ästhetisch nothwendig wird. Auch hiebei haben die Griechen ihren eben so großen als zarten Sinn für das Schöne und Schickliche bewährt. Nur die, mehr dem Knaben- und Mädchenalter noch angehörenden Götterjünglinge und Jungfrauen wurden unbekleidet dargestellt; so sind Bacchus, Apoll, Hermes noch nicht auf die Stufe des Mannesalters gestellt; eben so gehören Venus und die Grazien noch der unentwickelten Jugend an; wobei noch zu bemerken ist, daß sie erst nach Phidias unbekleidet gebildet wurden. Wo dagegen Alter und Würde eine Bekleidung fordern, fehlt sie nie; so erscheinen Jupiter, Neptun, Aeskulap, die strenge Pallas Athene, die keusche Diana, die ernste Juno immer bekleidet.

§. 342. Wo Bekleidung nothwendig wird, da hängt die Wahl der Drapperie nicht von der Neigung des Künstlers, sondern von dem gewählten Gegenstande ab. Hierin haben die Bildner zwei an sich verschiedene Systeme angenommen. Das eine befolgt die hohe Einfachheit der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der wirklichen Bekleidung und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. Die berühmten Gewänder der

Griechen, welche man naß nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, daß sie naß zu seyn, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen alle Nuancen der verhüllten Form errathen, und bringen eine hohe Wirkung hervor; doch finden sich auch in den griechischen Kunstwerken Bekleidungen von gröbern Stoffen. Den nassen Gewändern sind nämlich die weiten und faltigen entgegengesetzt. Die nassen Gewänder sind allerdings unter gleichen Bedingungen vorzuziehen; aber sie würden sich schlecht für eine Pallas Athene schicken, oder für eine Vestalin. Bekleidungen von gröbern Stoffen dürfen in neuern Kunstwerken ja nicht von dem oft unsichern Geschmack der wechselnden Mode entlehnt werden. Fliegende Gewänder sind, als eine in der Luft fliegende Steinmasse, immer unnatürlich.

§. 343. Die Drapperie beruht auf dem Gegensatz der Falten und Flächen. Die erhabenen Glieder haben keine Falten, diese fallen in die Höhlungen. In den Werken des alten Styls gehen diese Falten gerade, in den schönsten Werken der Kunst in Bögen, sie werden gebrochen, so daß sie wie Zweige von einem Baume erscheinen. Die Falten dürfen keine spitzigen Licht- und Schattenwinkel machen, weil die scharfen Durchschnitte das Auge beleidigen, den fleischigen Formen das Sanfte benehmen, und übelzusammenstimmende Theile bilden. Sind sich die Falten alle gleich, so entsteht Steifheit. Die Gewänder dürfen in der Plastik weder in den Falten, noch im ganzen Wurfe auf einen vorhergegangenen Moment hindeuten. Uebrigens gibt es für den Idealstyl der Plastik, welcher alles verschmäht, was an die gemeine Nachahmung des Wirklichen erinnert, eine einzigwahre Art, den Charakter des Stoffes bloß im Wesentlichen andeutend auszudrücken.

§. 344. Ruhe ist der Charakter des in sich Vollendeten. Die Göttergestalten müssen darum in der höchsten Ruhe dargestellt werden. Alle Thätigkeit, welche auf Anstrengung hindeutet, muß vermieden werden. Betrachtet, ruft Winkelmann, den olympischen Jupiter, wenn ihr noch vor ihm stehen könntet, und sagt mir, ob ihr nicht die hohe Ruhe bewundert, in welcher der Vater der Götter und Menschen erscheint. — Die Ruhe aber, in welcher die Göttergestalt erscheinen soll, ist nicht Erschlaffung, sondern jene höhere Ruhe, welche in dem höchsten Gleichgewichte der Seele besteht. Und dieses innere Gleich-

gewicht werde in der plastischen Gestalt sichtbar durch ein äußeres Gleichgewicht aller ihrer Theile und Glieder. Drum sey auch mitten in der Bewegung des Körpers kein Muskel, keine Senne, kein Nerve sichtbar, das Gleichgewicht der Theile sey ungestört, was so schön erreicht ist im Apollo von Belvedere. Er schreitet einher in einem erhabenen Gange, und mit einem erhabenen Schwunge seines Leibes; aber keine Spur des gestörten Gleichgewichts ist an ihm wahrzunehmen; es erscheint keine Ader, keine Senne, kein Nerve. Es ist Bewegung in Ruhe, und Ruhe in Bewegung.

§. 345. Doch nicht nur in den Götter- sondern auch in Menschengestalten, welche aus der Hand der Plastik hervorgehen, wie in geschichtlichen Denkmälern, herrsche die höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht. Die einzelne Gestalt kann nur in Ruhe, d. i. nur in einer Attitüde dargestellt werden, die als Gebärdung wieder charakteristisch ist, und mit bloß physiognomischen Charakter; denn den pathognomischen Ausdruck würde man nicht verstehen, und nach der Ursache desselben fragen, die nur durch Hinzufügung von Andern außer ihr verständlich werden kann.

§. 346. Mäßigung des Ausdrucks, vorzüglich des Ausdrucks der Leidenschaft und des Affekts ist daher strengste Forderung für die Plastik. Auch wo der Affekt stürmt, strahle in seinen höchsten Graden die Schönheit, wie ein Sonnenblick durch Gewitterwolken, aus Schmerz und Leiden hervor. Leidenschaft und Affekt müssen in plastischen Bildungen niedergehalten erscheinen, gemäßigt. Die Kraft der Leidenschaft muß sich als wirklich zeigen, es muß sichtbar seyn, daß sie sich empören könnte; aber sie muß durch die Macht des Charakters, die Größe der Seele niedergehalten erscheinen. Als Muster einer solchen Mäßigung in dem Ausdruck des Gefühls steht Laokoon da, ein Wunder der Kunst. Ueber alle Glieder des Körpers sehen wir eine göttliche Seele ausgegossen. Indem das Leiden die Muskeln schwellt und die Nerven spannt, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem, um den Schmerz in sich zu verschließen. Der Schmerz, der sich in allen Muskeln und Sennen äußert, bricht nicht aus in einer Wuth des Gesichts und der ganzen Stellung. Er erhebt kein Geschrei, es ist nur ein langes Seufzen, das er in sich zieht, und welches den Unterleib erschöpfet und die Seiten hohl macht. Das

Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, die Augen sind nach der höhern Hilfe gewandt. Siehe Winkelmann.

§. 347. Die Mäßigung des Ausdrucks ist aber ferner eine nothwendige Wirkung von der Anwendung des idealischen Princips auf die Kunst. Denn wie die Gestalt durch das Ideal vereinfacht, im Charakter von allem Gemeinen und Zufälligen der Individualität gereinigt und veredelt wird, so wird gleichmäßig auch der Ausdruck gereinigt, vereinfacht, veredelt, und bloß auf sein Wesentliches, wie es an einer vollkommnen Natur erscheinen kann, zurückgeführt. Da fallen dann auch alle Verzerrungen und Grimassen weg, die der heftige Schmerz aus einer gewöhnlichen Natur hervorpreßt, so wie alle Züge des thierischen Ausdrucks, welche die Leidenschaft an rohen und gemeinen Menschen offenbart, und welche so wie jene Verzerrungen mit einer schönen Darstellung unverträglich sind. Es läßt sich also eine Mäßigung des Schmerzens oder vielmehr des Ausdrucks, nicht allein ohne Nachtheil der Wahrheit sehr wohl als zweckmäßig denken, sondern sie ist auch einer vollkommnen Natur ganz angemessen, und für die Einheit der Darstellung durchaus nothwendig.

§. 348. Die Schönheit der Form gilt dem plastischen Künstler für das Höchste, und Gestalten wahrer, idealischer, schöner darzustellen als die Plastik, vermag keine andere bildende Kunst. Je weniger daher der Stoff als solcher an dem plastischen Kunstwerk sich bemerkbar macht, je weniger er unsere Aufmerksamkeit als Naturprodukt anzieht, wie z. B. der mehrfarbige Marmor oder der Jaspis und Granit, desto reiner wird der plastische Eindruck seyn. Darum wählten die Bildner für ihre größten Werke einen reinen, weißen, feinkörnigen Marmor. Man vergleiche nur, wenn man plastische Werke der Aegypter aus Granit und Jaspis sieht, die doch überdieß sehr auffallende Formen haben, den Eindruck, den sie machen, mit dem einer Statue aus reinem, carrarischem Marmor. Bei jenen zieht uns gleich Anfangs der Stoff eben so sehr an, als er auch, weil er eine Schattenfarbe an sich trägt, die Deutlichkeit der einzelnen Formen stört; dagegen erblicken wir in der Statue aus weißem Marmor zuerst die Schönheit der Form in voller Deutlichkeit.

§. 349. Die schwere Aufgabe der Zeichnung in der Plastik ist: auf der Oberfläche auch das sehen zu lassen, was

darunter liegt, so daß der Muskelbau und das Knochengerüste erkennbar wird.

§. 350. Was die Dimension betrifft, so legten in der Plastik alle Völker, die hierin Bedeutendes geleistet, Werth auf überlebensgroße Darstellungen. Der Grund davon liegt wohl darin, daß, wo es, wie bei der Plastik auf Hervorhebung der Form ankommt, der sicherste Prüfstein die überlebensgroße Darstellung ist. Wenn der Künstler nicht die kleinsten Lineamente und Abwechslungen versteht, wird sein kolossales Werk wie ein Rahmen seyn, den er nicht anzufüllen verstand, und die Fehler werden um so entschiedner hervortreten. Ueberdieß erfordern die öffentlich aufgestellten Werke, daß der Beschauer sie aus der Ferne betrachten kann. Zwar kann die Plastik auch verkleinern; allein als allgemeinen Grundsatz kann man annehmen, daß sie im Kleinen nichts geleistet hat, wo sie sich zuvor nicht im Großen bewährte. Erst in der spätern Zeit der Kunst erscheinen die Gemmen und geschnittenen Steine.

§. 351. Die plastischen Gestalten sind entweder völlig nach der Ansicht der Natur ins Runde, und so gebildet, daß sie von allen Seiten gesehen werden können, und zwar theils als vollständige Formen (ganze Figuren, z. B. Statuen; doch wird dieß Wort nicht bloß von der menschlichen Gestalt, sondern auch von ähnlichen Darstellungen des thierischen Körpers gebraucht); theils nach gewissen Haupttheilen, z. B. Büsten; theils einzeln, theils gruppirt, wenn mehrere Figuren zu der Totalität einer ästhetischen Form verbunden werden; oder sie erscheint auf einem flachen Grunde, bloß nach einem Theile der Oberfläche, Relief. — Die Statue ist das einfachste und erhabenste Kunstwerk, der eigentliche Mittelpunkt der Plastik.

§. 352. Was die Gruppirung betrifft, so kann die Plastik nicht so, wie die Malerei, verschiedene Gruppen verbinden; sie hat keinen Hintergrund, und muß alles auf dieselbe Fläche bringen; weßwegen sie sich immer nur auf kleine Gruppen einschränken muß. Hiezu kommt noch ein anderer Grund. Die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Plastik hervortreten muß, erlaubt es der Kunst nicht, sich an historische oder dramatische Kompositionen zu wagen. Die Plastik muß sich daher auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere einschränken, und wenn sie auch

sich an die Darstellung einer Handlung wagt, so darf es nur eine solche seyn, die nicht allein wenig Figuren erfordert, und die Gruppirung begünstigt, sondern die ihr auch überdieß ein natürliches Mittel an die Hand gibt, die wenigen Theile zu einem Ganzen zu verbinden.

§. 353. Im Allgemeinen scheint sie mehr zur Schilderung geeignet, wo Zustände die Hauptsache sind, und nur so viel Handlung hinzukommt, als nöthig ist, den Zustand desto erkennbarer zu machen. — Erscheint die plastische Gestalt oder Gruppe im Ausdrucke eines bestimmten Zustandes, einer wirklichen Handlung; kündigt ihre Stellung, ihr Geberdenspiel, ihr ganzer Ausdruck eine bestimmte, thätige oder leidende Situation an; so ist die Regel: Ein Kunstwerk soll durch sich selbst verständlich seyn; es soll seinen Inhalt durch sich selbst erklären, für die Wahl und Behandlungsweise des Stoffes von der höchsten Wichtigkeit. In diesem Falle wird der Künstler seiner Gestalt oder Gruppe nebst dem physiognomischen Charakter, auch einen bestimmten pathognomischen und mimischen Ausdruck ertheilen müssen, welcher die Bedeutsamkeit und das Leben der Gestalten noch erhöhe.

§. 354. Die Plastik kann aber auch in einer einzigen Gestalt ihre ganze Größe beweisen, kann an ihr ihren eigenthümlichen Zweck, schöne Darstellung eines idealischen Individuums, völlig erfüllen. Denn jemehr die Plastik alles in einen Mittelpunkt zusammendrängt, je mehr sie die ganze Fülle ihrer Idee in einer Gestalt vereinigt, und dem Auge offenbar macht, desto mehr erreicht sie auch äußerlich den Beruf, den sie hat, in ihren Gestalten höhere Naturen darzustellen. Darauf haben sich die großen klassischen Künstler des griechischen Alterthums beschränkt, und sie haben die höchsten Wirkungen der plastischen Kunst hervorgebracht, wir bewundern ihre Werke als Meisterstücke der Kunst.

§. 355. Zwar könnte man sich auf die bewunderte Gruppe Laokoon's berufen, wo sich die Plastik mit Glück an die dramatische Komposition gewagt hat. — Aber diese Gruppe besteht nur aus drei Figuren, und diese stellen einen Greis und zwei Knaben vor, die sich leicht durch ihr Alter und ihre Größe unterscheiden, und so eine deutliche und schöne Gruppe bilden. Die Figuren ließen sich ferner durch die Windungen der Schlange und durch eine gemeinschaftliche Ursache ihres Schmerzens zu einem Ganzen verbinden. Und endlich bestimmte der Künstler die Grupp-

für eine Nische, worin sie nicht umgangen werden konnte, und dadurch gleichsam einen Hintergrund erhielt. Man schließt dieses daraus, weil das sonst so schöne Werk an seiner Hinterseite nicht vollkommen ausgearbeitet ist.

Aber könnte man sagen: gibt es aus dem Alterthume nicht noch größere Kompositionen? Allerdings, wir haben ja selbst noch die Gruppe der Niobe übrig; aber Niobe und ihre Kinder waren entweder gar nicht zu einer Gruppe verbunden, oder sie waren, wie der englische Architekt Cockerell mit Gründen der Wahrscheinlichkeit vermuthet, an einem Giebelfelde eines Tempels und zwar eines Apollo- und Dianentempels aufgestellt. Beide Gruppen, Laokoon und Niobe stehen noch von einer andern Seite als erhabene Marksteine da, wie weit der Genius der alten Kunst sich der unbekannten Gränze des höchsten mit der Schönheit vereinbaren Affektes genähert hat. — Einige andere größere Kompositionen, deren die Verzeichnisse der alten Kunstkenner Erwähnung thun, hatten unstreitig eine gottesdienstliche Bestimmung; sie sollten einen Glaubensartikel der Lokalreligion dem Gedächtnisse einprägen und dabei kam es mehr auf diplomatische Treue und Deutlichkeit an; man konnte dieser etwas von dem Höchsten der Kunst aufopfern. Der Art ist ohne Zweifel die Gruppe von fünf Figuren zu Delphi, welche den Streit des Apollo und des Hercules um den Dreifuß vorstellen. Die einzelnen Figuren scheinen von großer Vollkommenheit gewesen zu seyn, desto geringer aber der Werth der Komposition. Und in dieser konnte auch füglich das Werk etwas zurückbleiben, da es an Ort und Stelle vorzüglich an den Sieg des wahrsagenden Gottes erinnern sollte. Andere waren auf weiten öffentlichen Plätzen, und um in großer Entfernung gesehen zu werden, wahrscheinlich in einer beträchtlichen Höhe aufgestellt. Zu diesen gehört ohne Zweifel der berühmte Farnesische Stier, der jetzt in Neapel wieder seinen günstigen Standpunkt auf einem großen freien Platze erhalten hat. Es ist augenscheinlich, daß es hier unmöglich auf die Vollkommenheit einer dramatischen Komposition ankommen konnte, deren größte Feinheiten auf einem solchen Standpunkte für den aufmerksamsten Beobachter verloren gingen. Alles, was er zu bewundern übrig lassen konnte, waren die einzelnen Figuren und die malerische Anordnung.

Alle diese Werke hatten den Fehler, daß sie, da sie frei standen, so viel Gesichtspunkte zuließen, als der Beschauer wählen wollte. Die Statue, einzelne Gestalt oder Gruppe, soll, von jeder Seite gesehen, schön seyn. Dessen ungeachtet wird durch die Handlung der Gestalten selbst ein Gesichtspunkt der vorherrschende werden; der Gesichtspunkt nämlich, in welchem die Gestalten der Phantasie des Bildners zuerst erschienen. Von diesem Gesichtspunkt aus wird sich auch die Gestalt am mannichfaltigsten und schönsten zeigen. Diesen Gesichtspunkt des Bildners muß der Beschauer vor allem aufsuchen, um das Werk zu beurtheilen; von ihm aus dann, wie aus der Phantasie des Bildners fortschreitend, die Schönheit der Gestalt aus allen übrigen Gesichtspunkten sich ausbilden. So schön also, als jeder Gesichtspunkt seyn kann, soll jeder seyn, aber einer ist der schönste. Oft wird aber der Gesichtspunkt einer Statue, vornehmlich durch den Umstand bestimmt, daß die Plastik in einem sehr nahen Zusammenhang mit der Architektur stand. Die Hauptgottheiten hatten bei den Alten ihre bestimmte Stelle im Hintergrunde des Tempels, andere standen in Nischen; weßhalb die Forderung, daß man jede Statue von allen Seiten müsse betrachten können, ungehörig ist.

§. 356. Zu den Gruppen gehören gewissermaßen auch die **Ritterstatuen**, die **Bigä** und **Quadrigä**, Menschenstatuen zu Pferd, oder im Wagen mit zwei oder vier Pferden bespannt.

Sie können entweder allein stehen, oder an Gebäuden angebracht werden. Die Alten scheinen sie hauptsächlich auf die letzte Art angewendet zu haben. Die Neuern stellen sie frei in der Mitte öffentlicher Plätze, auf einer hohen Basis auf. Die verschiedene Art ihrer Aufstellung gibt ihrer Wohlgestalt und ihrem Charakter verschiedene Modifikationen. Ein Werk, das einzeln steht, muß diese Eigenschaften ganz an sich selbst zeigen. Ein Werk, das zur Dekoration eines andern dient, wird zugleich in Beziehung auf dieses beurtheilt. Die **Ritterstatue** des **Marc-Aurel** ist die einzige, die sich aus dem Alterthume erhalten hat.

Bei Ritterstatuen muß das Werk Wohlgestalt im Ganzen haben; hiezu muß die Stellung des Mannes beitragen; diese darf nicht als Portrait, sondern muß idealisirt erscheinen, wo-

mit auch das Kostüme harmoniren muß; Roß und Reiter müssen einen gemeinschaftlichen und der Bestimmung angemessenen Charakter zeigen; das Roß darf nicht dem Reiter, noch weniger aber der letztere dem erstern aufgeopfert werden. Die Centauren der Alten könnten vielleicht auf die wahren Verhältnisse führen.

§. 357. Wie die Gruppe aber immer beschaffen seyn mag, plastische Schönheit der Formen ist allemal Hauptsache. Die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks bleibt ihr immer untergeordnet. Der Ausdruck darf dem höchsten Kunstzwecke nicht widerstreiten; er darf die ästhetische Würde nicht verletzen, oder von der Idealität, wo die Schönheit ihn nothwendig begleitet, zur gemeinen Wirklichkeit herabsinken. — Die Aufgabe bei der Komposition und Aufstellung einer Gruppe bleibt übrigens, die Figuren so zu ordnen, daß sie weder einander decken, noch auch das Auge verwirren und beunruhigen.

§. 358. Wie sehr die Plastik alle Ausführung und Deutlichkeit der Einzelnheiten verschmähe, wie sehr sie alles nur im Großen und Ganzen ergreife, lehrt jede gute Statue. Das Haar der antiken Statue deutet nur große Partien an; die Plastik bilde also bloß den Wurf des Haares in gefälligen Massen, und begnüge sich, die Verschiedenheiten ihres Charakters in krausen, geringelten, lockigen, schlichten, freiwallenden oder aufgebundenen, gesalbten oder gestutzten Haaren kenntlich und geschmackvoll anzudeuten.

Der Nagel an Hand und Fuß ist nicht in allen seinen Einzelnheiten ausgeführt, das Auge bedarf keines Sterns, und jeder Schmuck, z. B. jeder Kopfschmuck ist nur bemerkt, aber nie völlig ausgeführt. Die Plastik sinkt von ihrer Höhe herab, wenn man ihr die Einfachheit der Behandlung und diese Ansicht des Ganzen nimmt.

§. 359. Die Beiwerke an Statuen dienen entweder zur Bedeutung oder zur bloßen Verzierung. Als bloße Stütze dürfen sie nie angewendet werden. Sie können aus dem Stück eines Baumes, aus einer Säule ꝛc. bestehen, sind aber den Gesetzen der Symmetrie und Schönheit des Ganzen unterworfen. Nur die menschliche Gestalt darf nie als Verzierung erscheinen. Die Karyatiden z. B. erregen immer ein peinliches Gefühl in dem Beschauer, freilich auch darum, weil sie zugleich zum Stützen dienen.

§. 360. Daraus, daß die Plastik einen beschränkten Umfang hat, darf man sie nicht unvollkommen nennen. Sie beweist sich gleich der Natur, die in der Blumenkrone das koncentrisch zusammendrängt, was sie vorher in einem Außer- und Nebeneinandersehn hervorgebracht hat, und die hiemit sich zur edelsten Bildung erhebt, eben dadurch in ihrer höchsten Vortrefflichkeit. Ja die Sphäre der Plastik wird wegen ihrer Losgebundenheit von allem äußern Raume nur auf der einen Seite beschränkt, auf der andern aber erweitert; denn eben wegen ihrer Unabhängigkeit vom äußern Raume kann sie vor andern Künsten Kolosse, übermenschliche Gestalten darstellen, ohne sich der Gefahr auszusetzen, Unformen oder Ungeheuer zu bilden. Wollte die Malerei Kolosse bilden, so müßte sie ihren Raum außer der Hauptfigur noch mit Nebenfiguren beleben, sie würde nun die Nebenfiguren entweder gleichförmig mit der Hauptfigur vergrößern oder nicht. Im ersten Falle bliebe das Verhältniß unverändert, und die Hauptfigur würde nicht als kolossal erscheinen. Im zweiten Falle würde die Harmonie des Ganzen gestört, und statt des beabsichtigten Kolossalen würde eine Unform erscheinen, welche wie ein Verderben bringendes Ungeheuer die umstehenden zwerghaften Gestalten zu erdrücken drohte. Das Kolossale muß seine Größe in sich selbst haben, nicht in seinen Umgebungen. Zwar könnte man gegen diesen Vorzug der Plastik einwenden, daß sie ihre Gestalten doch irgendwo im Raume aufstellen müsse, wo also eine Vergleichung derselben mit dem äußern Raume allerdings möglich sey. Und wirklich haben auch einige Nichtkenner dem kolossalen Jupiter des Phidias den Vorwurf gemacht, daß wenn er sich aufrichtete, er das Tempeldach einstoßen würde, und ihn dadurch als Ungeheuer erklärt. Doch der äußere Raum ist hier ganz zufällig, und hat auf die Schätzung der Größe der plastischen Gestalt keinen Einfluß; denn jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich, und kann daher auch nur einzig und allein aus sich geschätzt werden.

§. 361. Endlich muß noch bemerkt werden, daß wie das Färben der Statuen, das Einsetzen künstlicher Augen, auch das Bekleiden mit wirklichen Stoffen Verirrungen sind. Vielleicht war schon das Zusammensetzen von Gold und Elfenbein bei den Griechen etwas Gewagtes, obgleich das Gold in den Beiwerk oder Verzierungen der Statuen von Marmor oder Gyps n so ungefällig für das Auge ist.

§. 362. Relief ist diejenige Art der Plastik, welche erhobene Figuren auf Flächen bildet. Man könnte die Kunst des Reliefs, im Gegensatz der freien Bildnerei, auch die Wandbildnerei nennen. Das Relief stellt einerseits die Figuren als wahre Körperformen dar, anderseits aber nur nach dem Scheine, indem es seine Körperformen nicht vollends heraushebt, sondern in die Fläche, in welche es dieselben hineinbildet, zum Theile sich verlieren läßt. Das Relief bezeichnet daher gleichsam den Uebergang von der Malerei zu der plastischen Kunst, indem es erhobene Figuren, wahre Körperformen darstellt. Es nähert sich aber der Malerei, indem es gleich dieser eines Grundes, oder der Zugabe des Raumes bedarf. Es bildet daher die Figuren in Flächen hinein; weßhalb das Relief auch von einigen eine schwerfällige Malerei genannt wird. Man unterscheidet drei Arten des Reliefs, das Haut-Relief, das Bas-Relief und das Mezzo-rilievo. Ersteres hebt die Figuren stark und über die Hälfte der Dicke aus dem Grunde hervor; das zweite unter der Hälfte, und ist folglich die Kunst des flachen Schnitzwerkes. Das letzte hält zwischen jenen beiden die Mitte. Das Relief stellt die Figuren entweder en Profil oder en Façe dar. Die Darstellung der Figur von der einen (rechten oder linken) Seite, wobei die entgegengesetzte dem Auge ganz unsichtbar ist, heißt Darstellung en Profil und ist der Darstellung en Façe entgegengesetzt, welche die Figur von Vorne erscheinen läßt, so daß die rechte und linke Seite derselben gleich vollständig in das Auge fallen. Die Darstellung en Façe verbirgt die ganze hintere Hälfte des Körpers, jene aber en Profil bringt Mehr oder Weniger derselben zur Anschauung, und gibt also, da der organische Körper nach der Breite symmetrisch geordnet ist, den ganzen Begriff des Körpers. Das Relief soll daher so viel als möglich die Figuren en Profil darstellen.

§. 363. Das Relief stellt die Figuren auf einer Fläche, auf einem Hintergrunde dar; es ist ihm daher gleich der Malerei gegeben, Mehreres darzustellen und Figuren zu gruppiren. Doch die malerische Zusammensetzung und Gruppirung der Figuren ist für das Relief eine der schwierigsten Aufgaben, indem es, als plastische Kunst, von den Mitteln keinen Gebrauch machen kann, welche der Malerei zu Gebote stehen. Zwar hat das Relief die ausgedehnte Fläche der Malerei, und erhält durch die

größere oder geringere Erhabenheit der Gestalten eine scheinbare Tiefe; aber es kann von der Luftperspektive gar keinen, und auch von der Linienperspektive keinen rechtmäßigen Gebrauch machen, ohne die in seinem Wesen gegründeten Schranken zu überschreiten. Die Figuren müssen auf Einem Plane handeln, und der Fläche wegen mehr gegeneinander, als ins Runde gruppiren; ihre Bewegungen müssen mit der Fläche möglichst parallel gehen, um sowohl Verkürzungen, als aus dem Bilde hervorstehende Glieder zu vermeiden; die Figuren müssen gehörig erhoben, und nicht zu platt gebildet seyn, aber auch nicht übertrieben aus dem Grunde hervorspringen, noch weniger an demselben wie angeklebt erscheinen.

§. 564. Neuere Künstler haben auch mehrere Flächen gewählt. Stellt der plastische Künstler im Relief mehrere Flächen dar; so muß er nothwendig die Figuren der ersten Fläche vor den andern hervorspringen lassen. Diese Hauptfiguren erhalten durch ihre Stellung das meiste Licht. Die Formen in der zweiten und in den folgenden Flächen werden aber, nach dem Verhältniß ihrer Ferne, immer schwächer und unbestimmter, die Umrisse immer schwimmender und schwankender, und die Tinten der Lichter und Schatten verschmelzen immer leichter in einander. Hauptsächlich muß der Künstler im Relief die Wirkung des Schattens beachten, da eine Figur auf die andere Schatten wirft, und doch die Figuren so gruppirt seyn müssen, daß der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin fallen zu müssen scheine. Ueberhaupt hat man in neuern Zeiten mit dem Relief der Wirkung eines Gemäldes nachgestrebt, und einen Block Marmor dergestalt ausgehöhlt, daß man mehrere Plane, ja sogar tiefe Fernen darin dargestellt, und ganzrunde, halbrunde und flacherhobene Figuren darin angebracht. Dieß bleibt immer gewagt, wenn wir auch einzelne Beispiele davon bereits im Alterthume finden, wie z. B. den Sarkophag in der königlichen Sammlung zu Dresden. Vorzüglich müssen in einem solchen Wagestück üble Verkürzungen und Mißgestalten vermieden werden.

§. 565. Für das Bas-Relief eignen sich am meisten Opfer, Schlachten, Tänze, feierliche Aufzüge überhaupt, kurz alle Gegenstände, welche mehrere nebeneinander gereihte Figuren in abwechselnden Stellungen und anmuthigen Geberden darstellen. Die flache Plastik ist bei neuern Künstlern weniger eing

schränkt in der Wahl der Formen; doch soll auch im Relief der Künstler das schöne Ideal und den charakteristischen Ausdruck nicht aus dem Auge verlieren. Durch die Mannichfaltigkeit schöner Stellungen, durch die Natürlichkeit und Anmuth der Bewegungen kann das Relief das Mangelhafte im vollständigen Ausdrucke der Handlung, welchen die erhobenen Arbeiten selten leisten, einigermaßen ersetzen. Auch im Relief, wie überall, wo mehrere Figuren in einer Darstellung beisammen sind, muß ein Zweck des Beisammenseyns das Band ihrer Vereinigung knüpfen. Die flache Plastik nimmt nur die Hauptbestandtheile der Wahrheit auf. Sie läßt alles Detail weg, was nicht auf den ersten Blick die Figur als richtig, vollständig und zweckmäßig charakterisirt. Daher der große Styl in den Basreliefs der Alten, ein Grund, warum sie Raphael so eifrig studirte.

§. 366. Das Relief hat nicht die Freiheit und Ungebundenheit der übrigen Arten der plastischen Kunst, sondern bedarf eines Anhaltes; daher seine Werke auch gewöhnlich als Zierrathen gebraucht, und mit andern Werken, z. B. der Architektur verbunden werden. In diesem Fall treten sinnbildliche Beziehungen ein, die natürlich den Künstler oft in der Wahl und Behandlung seines Gegenstandes sehr beschränken; doch darf er die Schönheit seiner Darstellungen in Gestalt, Stellung und Gebärde nicht vernachlässigen, wenn er auch für die Verständlichkeit manches zu wünschen übrig lassen muß. Auch muß, wenn die Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunst gebraucht werden, ihr Stoff, ihre Komposition und ihre Bekleidung dem Charakter des Gebäudes angemessen seyn. So wird die dorische Säulenordnung nur einfache Stoffe und Zusammensetzungen gestatten; aber die korinthische fordert Umfang in der Komposition und Reichthum in der Bekleidung.

§. 367. Nach Winkelmann waren insgesammt an den Giebelfeldern der griechischen Tempel Vorstellungen, die sich auf die Gottheiten bezogen, in Stein ausgehauen. Auch zum Schmucke der Friese und Gesimse wurden Reliefs verwendet, und ein schönes Andenken einer solchen Arbeit besitzen wir in dem Zuge der Panathenäen, der aus dem Parthenon zu Athen gerettet worden ist. Bekannt ist ferner der mit erhobener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beschreibt; eben so die Trinkgeschirre und andere Gefäße der Alten, Vasen, z. B. die große zu Florenz,

auf welcher das Opfer der Iphigenia dargestellt ist, dann Helme, Dreifüße, Grabmäler, Urnen ꝛc.

Bei den Römern, zur Zeit der Kaiser, brachte man Reliefs an den Schaften großer, und zur Verewigung vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freien Plätzen errichteter Säulen, an Triumphbögen ꝛc. an.

Sehr lange vorher hatten die Aegyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihren Obelisken eingehauen. Im Mittelalter versorgten treffliche deutsche Meister, selbst in Italien, die Kirchen mit Schnitzwerk hoher Art und von hohem Kunstwerthe. Leider! fiel man aber nur zu bald darauf, dieses Schnitzwerk zu koloriren, und so entstand die Zwittergattung des Reliefs und der Malerei.

§. 368. Wie das Relief in Miniatur die Cameen bildet, so entstehen, eingegraben, die Gemmen (hoch- oder tiefgeschnittene Steine). Die Arbeit selbst heißt der Hohlstich.

§. 369. In das Gebiet der plastischen Kunst gehören endlich noch die Vasen und andere Gefäße. Die Schönheit derselben liegt einmal in ihrer Form, einmal in ihren Verzierungen, sey es durch erhobene Arbeit oder durch Malerei. Die Alten verstanden es vorzüglich, ihren Gefäßen einen hohen, deutlichen Charakter verschiedener Arten und Grade der Schönheit zu geben. Die Schönheit der Form des Gefäßes stand bei den Alten immer höher, als die Schönheit der Verzierung. Wenn ihre Gemälde auf Vasen nie voll ausgeführte Gemälde sind, so war der Grund davon, daß die Grundform des Gefäßes durch das Gemälde nicht unterdrückt werden sollte. Daran leidet die neuere Zeit. Die trefflich ausgeführten Miniaturgemälde schlagen am Porzellän die Form nieder, wenn diese auch wahrhaft schön ist, und in der That sind wir in der Schönheit der Gefäße fortgeschritten; aber wie häufig trifft man wieder auf Ueberladung mit Vergoldung u. s. w.

Verschiedene technische Arten der Plastik.

§. 370. Die plastischen Künste haben zwar alle das gemein, daß sie ihre Formen aus körperlichen Massen vollenden, und als etwas objektiv im Raume Erscheinendes darstellen; in sich selbst sind sie aber so verschieden, daß jede derselben bei ihrem höhern

Anbaue ein eignes Künstlertalent und eine genaue Kenntniß der für ihre Werke zu bearbeitenden Materialien und Stoffe verlangt. Diese Materialien sind Stein, Marmor, Elfenbein, Metall, Holz, Thon, Gyps ꝛc., und das technische Verfahren dabei ist doppelter Art, entweder wird der Stoff im Zustande der Härte bearbeitet, wie es z. B. beim Marmorgebilde der Fall ist; oder der Stoff wird in weichen und flüssigen Zustand versetzt, um ihn, wenn er zum Gebilde geworden, verhärten zu lassen, wie z. B. beim Gypsguß und beim Bossiren in Wachs und Thon.

Zu den plastischen Künsten gehören also: 1) die Formkunst, die aus weichen Massen bildet, a) Plastik im engsten Sinne, die aus Thon, b) die Bossirkunst, die aus Wachs bildet, und darum auch Keroplastik genannt wird. Thon und Wachs wird als ein weicher Block hingestellt, den man in verschiedenen Formen ausdehnt, oder von dem man wegnimmt, bis sich das Gebild entfaltet. Die Form- und Bossirkunst ist wieder doppelter Art. Entweder führt sie nur Modelle aus, die entweder die Basis eines größern Kunstwerkes, oder die Muster für angehende Zeichner, besonders in Malerakademien sind, wodurch die Gegenstände der plastischen Kunst so dargestellt werden, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, die aber der Zeichner in der lebendigen Natur immer nur auf Augenblicke beobachten kann. So vervielfältigen diese Modelle eine Menge schöner antiker und moderner Werke, welche der junge Künstler, bei der Zerstreuung derselben in den verschiedenen Kunstsammlungen, nicht würde studiren können. Oder sie stellt eigenthümliche Kunstwerke, Vasen, und andere Gefäße aller Art auf. So lang das Bossiren sich treu an die Plastik hält, kann es eine hohe Vollkommenheit erreichen; will man aber Malerei und Plastik vereinen, wie es bei kolorirten Wachsfiguren der Fall ist, so tritt man aus dem eigentlichen Gebiet der schönen Kunst. Ihre sprechende Aehnlichkeit kann unser Erstaunen erregen, aber erfreuend, wie ein echtes Kunstwerk, werden sie nie auf uns wirken. Das echte Kunstwerk lebt ein unsterbliches Leben, weil es zu unserem Sinn und zu unserer Seele spricht, ohne unsere Sinne betrügen zu wollen. Hier aber zeigt sich, wie wenig wir fähig sind, durch bloßes Färben (ohne zugleich künstlichen Schatten und künstliches Licht auf dem Bilde angedeutet zu haben), das Kolorit der Natur nachzuahmen. Darum kann die sogenannte Na-

turmalerei, wo man Landschaften durch Blütenstaub, Baumrinde, Gras und dergleichen Stoffe nachahmt, mehr Täuschung hervorbringen, als Täuschung durch kolorirte Wachsfiguren zu erreichen möglich ist. Darum kann auch die Wachsfigur nicht mit dem Bilde des Mimikers verglichen werden, weil dieser das wirklich-belebte Kolorit mitbringt, und nur verstärkt, und durch dieses alle Ideen von Scheintod entfernt. Die Gränzlinie ist zart, wie weit sich ein Kunstwerk der Natur nähern darf; sobald sie überschritten wird, kann es nur Widerwillen und Mißbehagen erregen. Ueberhaupt ist das Wachs schon durch die gelbliche Todtenfarbe, welche es früher oder später annimmt, ein verwerfliches Material für die Kunst. Äber nebst der eckelhaften Farbe des tinchirten Wachses kommen bei Wachsfiguren noch die starren, unbeweglichen Glasaugen hinzu, die eingefugten Haare, die schlottrige Bekleidung; alles dieses wirkt auf die widrigste Art auf unsern Sinn. Wäre das Wachsbild mit Beweglichkeit und Sprache eines Automates vereint, könnte es uns zum Wahnsinn bringen. c) Die Stuccaturkunst. Unter Stuccaturarbeit (vom italienischen Stucco) versteht man plastische Verzierungen, die gewöhnlich an Werken der Baukunst angebracht werden. Sie bestehen aus Laubwerk, Festons, Kartuschen, Blumen und Früchten u. s. w., und werden aus einer Art Mörtel gebildet, der aus Kalk und feingestoßenem Marmor bereitet wird. Die Masse ist weich, wie Thon, und wird mit kleinen, eisernen Werkzeugen bereitet. Die Form scheint gefälliger, als die in hartem Stein und Holz gearbeiteten. 2) Die Schnitzkunst, welche Holz, Elfenbein, und andere weniger harte Körper zu ihrem Materiale wählt. So sieht man mehrere Arbeiten von Elfenbein von Algardi; Arbeiten in Holz von Albrecht Dürer. Hieher muß auch die Felloplastik, Korkbildnerei gerechnet werden. 3) Die eigentliche Skulptur, Glyptik, Bildhauerei, welche aus Marmor und andern harten Körpern Statuen aushaut, und mit Hilfe des Meißels und Hammers vollendet. 4) Die Gießkunst, durch welche flüssig gewordene Metalle zur Darstellung schöner Formen nach gewissen Modellen angewendet werden. Doch darf die Gießkunst nicht verwechselt werden mit der getriebenen Arbeit, dem gehämmerten Werke, das zu der Goldschmiedekunst gehört. Beim Erzguß kann ein Augenblick die Mühe von Jahren zerstören. Uebrigens gewährt der Metallguß seinen Werken eine noch größere Dauerhaftigkeit,

als selbst die Skulptur ihrer steinernen Gestalt zu geben vermag. Ein Gebilde aus Metall führt allemal Vorstellungen von Ueberwindung großer Schwierigkeiten und von großem Kostenaufwande mit sich. Dieß gibt ihr einen ernsteren Charakter, aber zugleich etwas Interessantes, welches die Statue in Marmor nicht hat, nämlich Pracht und Reichthum. Eine eherne Statue wird aber erst dann angenehm, wenn sie den grünen Firniß der Antiquität an sich trägt; sie wird sich aber auch darum weniger zur reitzenden Schönheit schicken, als die Statue in Marmor. Wegen der Schwierigkeit der Ausführung ist man allemal nachsichtiger gegen das gegossene Werk, als gegen das, welches mit dem Meißel gebildet wird. Die Pracht, der Reichthum tragen das ihrige mit zu dieser Nachsicht bei.

An diese schließen sich 5) die Reliefskünste an, wie wir sie in Ermanglung eines passenden Namens nennen wollen, und zwar

α) die Steinschneidekunst (Bildgraberei, Daktylioglyptik, Daktyliographik, Gravure), welche in edlere Steine (Gemmen) mittelst des Stahls und anderer Instrumente, theils vertiefte (Intaglio), theils erhobene Bilder (Cameo) arbeitet. Durch sie wird in den kleinsten Verhältnissen die richtigste Zeichnung, die mühsamste Ausführung des Gegenstandes und die ästhetische Vollendung der darzustellenden Kunstform möglich; doch macht die Kleinheit der Darstellung, daß man vorzüglich auf Treue in den Hauptkennzeichen der Wahrheit achtet, und daher Unvollständigkeit in Nebentheilen übersieht. Man gestattet es daher, daß von einer menschlichen Figur Hände und Füße kaum angedeutet werden, und sich beinahe wie ein Hauch verlieren. Man sieht hauptsächlich auf den Reitz der Gebärde, auf den Geist, mit dem der Künstler gedacht und ausgeführt hat. Die schöne Farbe des Steins, seine Kostbarkeit, unterstützen oft den wohlgefälligen Eindruck auf das Auge.

Pasten sind Abdrücke geschnittener Steine in Glas oder glasartiger mineralischer Erde (Terra sigillata), in Schwefel, Siegelwachs, gypsartigen Massen u. s. w. Eine Gemmensammlung nennt man Daktyliothek. Lippert (in weißer Erde), und Wedgewood (in einer schwarzen, basaltähnlichen Masse) lieferten die schönsten Pasten.

β) Die Stempelschneidekunst, welche Gestalten in

harte Metalle vertieft arbeitet, und deren schöne Formen erst durch die vermittelst der Stempel bewirkte Ausprägung der Metalle, oder durch Abdrücke der Stempel in weichere und allmälig verhärtende Massen, völlig dargestellt werden. An den Münzen und Medaillen unterscheidet man die Hauptseite (tête), die Rückseite (revers), die Umschrift (legende), das Feld oder das Innere, und die Aufschrift. Da die Stempelschneidekunst die Figuren und Handlungen, die sie darstellt, mit Schrift erklärt, so fließt daraus, daß der Stempelschneider sich Allegorien und andere sinnreiche Erfindungen erlauben dürfe, die andern Künstlern nicht erlaubt sind, welche durch sich selbst verständlich seyn müssen. Eine große Menge von Münzen und Medaillons gehören aber gar nicht hieher, sondern entweder zu bloßen Gegenständen des Gebrauchs wissenschaftlicher Kenntnisse, oder zu Werken einer Zeichensprache 2c.

Anhang.

Hier müssen wir noch Erwähnung thun von den sogenannten Tableaux oder den plastischen Darstellungen der Mimik, wo der Künstler selbst zum Kunstwerke wird. Die eigentliche Erfinderinn jener Darstellungen in neuerer Zeit war Lady Hamilton. Doch waren ihre Darstellungen mehr Attitüden als Tableaux zu nennen, da sie nur zu zweien derselben ein junges Mädchen zu Hilfe nahm, sonst aber immer alleinstehend, mehr einer Statue, als einem Gemälde glich. Solche Tableaux haben etwas wundersam Ergreifendes und Ueberraschendes. Der tiefste Grund davon liegt wohl darin, daß gewöhnlich jedes durch lebenden Stoff gebildete Kunstwerk in das Gebiet der Zeit gehört und sich allmälig fortschreitend entfaltet, so daß nur der Geist den Ueberblick dafür gewinnt, nicht die Sinne; so die Schauspielkunst, die Tanzkunst 2c. Der Raum scheint diese Luftgebilde der Zeit anzufeinden, und nur dann eine bleibende Stelle zu gönnen, wenn sie sich des Lebens entäußern, und das todte Zeichen, der Buchstabe, sie festhält. Freundlich nimmt dagegen das Gebiet des Raumes alles auf, was die Kunst aus todtem Stoffe bildet, und mit geistigem Leben beseelt; in nie welkender Jugend trotzt dieses dem zerstörenden Einflusse der Zeit, der es ohnehin vielmehr angehört. In der Mitte zwischen bei-

den Gattungen von Kunstgebilden stehen solche lebende Tableaux. Viele nennen die Ruhe einer solchen Darstellung einen erzwungenen Scheintodt, vergleichen sie wohl gar mit dem schauerlichen Scheinleben der Wachsfiguren. Aber hier ist kein Ersterben, sondern ein Durchschimmern des innern glühenden Seelenfunkens durch die äußere Ruhe; die Wellen des bewegten Lebens sind wie durch Zauberkraft festgehalten in künstlerisch geordneter Schönheit, und wie die Sterne sich am reinsten in der ganz stillen Wasserfläche spiegeln, so leuchtet der innigste Ausdruck des Gemüths durch jene magische Ruhe; dieß ist wohl der schönste Mittelpunkt dieser Art von Kunstschöpfungen. Die Belebung einer zuvor starr gehaltenen Form durch den erwachenden Ausdruck des Auges und der Züge, und die Erstarrung der zuvor belebten Form in scheinbarer Versteinerung sind die beiden Pole solcher Darstellungen. Deßwegen, weil sie den Uebergang aus den Schöpfungen der Zeit in die Schöpfungen des Raumes bilden, sollte man sie wohl nicht verwerfen; gibt es doch solche verschmelzende Uebergänge in allen Natur- und Kunstgebieten. Die Zeit übt freilich ihr Recht schnell und streng aus; denn nur wenige Minuten kann ein solches Tableau bestehen; aber wie schnell war es auch erschaffen, wie leicht ordnet es sich ein zweites und drittes Mal! Was es an dem Idealen der Form entbehrt, das gewinnt es durch die kunstvoll geordnete Beleuchtung, durch die plastische Rundung der Formen, durch die Wärme der innern Lebensglut. H. Böttiger nennt die Zusammengruppirung lebendiger Figuren, welche farbig drappirt sind, und zugleich den nackten Theil ihrer Karnation behalten, eine ganz unnatürliche Vermischung der Plastik und Malerei, welche durch künstlerische Beleuchtung wohl zu gemalten Reliefs, nicht aber zu Gemälden erhoben werden könne. Darum, folgert er, erkenne die strenge Kunstkritik nur Tableaux in Monochromen oder einfarbigen Figuren, oder in röthlichgelben Figuren, denen in Thon oder terra cotta ähnlich, wie man sie in einem Festspiele von Friedrich Kind auf der Bühne nach alten Vasengemälden versucht hat, keineswegs die vielfarbigen (oder Polychromen) an. Lassen wir dieß dahin gestellt seyn; so viel ist gewiß, daß es für denkende Künstler nichts Belehrenderes geben könnte, als öftere Vereinigung zu solchen Bilderdarstellungen; denn dadurch würden nicht nur immer neue Ideen im Künstler angeregt werden, sondern die Natur würde auch die Kunst schwesterlich warnen vor jeder Verrenkung, Unwahrheit und Ueber-

treibung. Was man bei Ballets und überhaupt in Schauspielen gewöhnlich Tableaux nennt, ist hiemit gar nicht zu verwechseln, weil theils dabei selten Rücksicht auf eine recht künstlerische Beleuchtung und Anordnung genommen wird, theils aber auch die Stellungen der Tänzer für das Auge des bildenden Künstlers stets etwas Eckiges und Uebertriebenes haben. In neuester Zeit hat man mitunter die Tableaux mit einer Räthselaufgabe verbunden, um sie dadurch anziehender zu machen. Man hat sie (z. B. in Weimar) als Sylbenräthsel dargestellt, wo erst die einzelnen Sylben, dann das Ganze eigene Gruppirungen bilden. Unter den Deutschen verdient hier Hendel-Schütz und unsere treffliche Schröder rühmlichst erwähnt zu werden.

§. 371. Zur Literatur und Geschichte der Plastik dienen vorzüglich:

Vasari Leben der Maler. 1. Ausgabe 1550.

Jul. C. Bulengeri de pictura, plastice et statuaria. lib. 2. Leyden 1627.

L'Academia Tedesca oder deutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst von Joach. v. Sandrat. Nürnberg 1675 Folio; neu herausgegeben von D. Volkmann. Nürnberg 1768—1775. 10 Vol. Folio und

Ejusd. admiranda artis statuariae. Norimb. 1680. Folio.

Benv. Cellini due trattati, uno dalle otto principali parti d' orificeria, l'altro in materie dell' arte della Scultura. 1568. N. A. Florenz 1731.

Pietro Santo Bartoli admiranda romanarum antiquitatum et veteris sculpturae vestigia. Mit Anmerkungen von Bellori.

— — Romanae magnitudinis Monumenta.

— — veteres arcus augustorum triumphis insignes.

— — Colonna di Marco Aurelio.

— — Colonna Trajana.

— — Sepolchri antichi. — Nebst vielen andern.

Museum Capitolinum. Rom 1787.

Visconti il Museo Pio-Clementino. Rom 1782. ff.

Venutii et Amadutii Monumenta vetera. Galleria Giustiniana. Rom 1631.

Tetii aedes Barberinae. Rom 1747.

Gorii Museum Florentinum. Florenz 1731. ff.

Ejusd. Museum Etruscum. Florenz 1737.

de Caylus recueil des antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines. 4. Vol. 4. Paris 1752. ff.

J. Winkelmann Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 2. Auflage. Dresden 1756.

— — Geschichte der Kunst des Alterthums. Neueste Auflage von Meyer, Fernow und Schulze. Dresden 1808. ff.

— — Monumenti antichi inediti. Rom 1767. 2 Vol. Fol. Deutsch mit Erläuterungen von Brunn. Berlin 1790. Fol.

— — Alterthümer von Herculanum, nebst dem Prodromus von Bayardi. Neapel 1752. ff.

Odeschalchi gemme, marme, bronzi etc. Rom 1749.

Richardson aedes Pembrochianae. London 1774.

Marmora Oxoniensia. Oxfurt 1736.

A collection of etruscian, greck and roman Antiquities. Neapel 1766.

Rost Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs, über die besten Originale geformt. Mit 54 Kupfern. Leipzig 1794.

W. Gottl. Becker Augusteum. 3 Hefte. Leipzig.

Iconologisches Lexikon, oder Anleitung zur Kenntniß allegorischer Bilder auf Gemälden, Bildhauerarbeiten, Kupferstichen, Münzen ꝛc. Nürnberg 1793.

Gorlaei Dactyliotheca. Leipzig 1695.

Winkelmann description des pièrres gravées. Florenz 1760.

Lippert's Daktyliothek, mit einem Verzeichniß von Christ und Heyne. Leipzig 1755.

Schlichtegroll, Auswahl vorzüglicher Gemmen aus der Stosch'schen Sammlung. Nürnberg 1797.

De la Chaud et le Blond description des principales pièrres gravées du cabinet de Mr. le Duc d' Orleans. Paris 1780.

Eckhel choix des pièrres gravées. Wien 1788.

L. Lanzi Saggio di lingua Etrusca et di altre antiche d'Italia. Florenz 1789. 2 Vol. 8.

Piranesi et Piroli Musée Napoléon. Paris 1807.

Ejusd. antiquités de Pompeje. Paris 1809.

Gallerie complette du Musée Napoléon par Fithol et Lavallée. Paris 1810. ff. 10 Vol. 4.

Musée français publié par Robillard Péronville. Folio.

Galleria di Firenze. Florenz 1812—1819.

Jam. Dalaway of statuary and sculpture among the ancients, with some account of specimens preserved in England. London 1816. 8.

E. Q. Visconti Iconographie ancienne ou recueil des portraits authentiques des Empereurs, Rois et Hommes illustres de l'antiquité. Paris 1811 — 1817. Tom. 4. Tom. I — III Icon. grècque. Tom. IV. Icon. rom.

Monumenti Etruschi o di Etrusco nome designati, incisi, illustrati, ed publicati dal Cav. Fr. Inghirami. Fiesole 1821 ff. 4.

G. E. Lessing in seinem Laokoon — den Briefen antiquarischen Inhalts — den Collektaneen zur Literatur und Kunst — in der Abhandlung: wie die Alten den Tod gebildet rc.

Ch. G. Heyne: Einleitung in das Studium der Antike. Göttingen und Gotha 1772. 8. — Antiquarische Aufsätze. Leipzig 1778—1779. 2. St. 8. und einzelne Abhandlungen in den Comment. Soc. Gotting. — Ueber den Kasten des Kypselos 1770. Göttingen. 4. — Akademische Vorlesungen über die Archäologie der Kunst des Alterthums rc. Braunschweig 1822. 8.

J. F. Christ's Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke, vornehmlich des Alterthums, durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von J. K. Zeune. Leipzig 1776. 8.

Hieher gehören ferner alle Kompendien der Archäologie von N. Ernesti, Martini, Rambach, Büsching, Eschenburg, Oberlin, Gurlitt, Siebenkees, Schaaf, Gruber rc.

Chr. Dan. Beck, Grundriß der Archäologie rc. 1. Abtheilung. Leipzig 1816. 8.

F. Ficker's Kunstgeschichte der Griechen und Römer. Wien 1825. 8.

J. G. Herder in mehrern seiner Werke.

J. W. v. Göthe in Benvenuto Cellini's Lebensbeschreibung — in seiner Schrift über Winkelmann und sein Jahrhun-

dert — in den Propyläen — in einzelnen Programmen über bildende Kunst — Kunst und Alterthum.

J. W. Bas. v. Ramdohr: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, für Liebhaber des Schönen in der Kunst. 2. Auflage. Leipzig 1798. 3 Thle. 8.

— — Dessen Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. Leipzig 1793. 2 Thle. 8.

A. L. Millin introduction à l'étude des monumens antiques; Paris 1798. 8. Deutsch. Halle 1798. 8.

— — Dessen Abhandlungen in dem Magazin encyclop. und in den Monumens inedits.

A. Hirt's Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst, mit Kupfern und Vignetten (von Erdm. Hummel.) Berlin 1805. 4. (1. Heft.)

C. A. Böttiger's Andeutungen zu vier und zwanzig Vorträgen über die Archäologie. 1. Abtheilung. Dresden 1806. 8.

— — Dessen archäologisches Musäum. 1. Heft. Weimar 1801. 8. Erläuterung der griechischen Vasengemälde. 3 Hefte. Weimar 1797 ff. — Amalthea, oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde. Leipzig 1821 ff. 8.

J. D. Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste. Göttingen 1798 ff. 8.

C. M. Wieland über die Ideale der griechischen Künstler in seinen vermischten Aufsätzen. 24. Bd. seiner sämmtlichen Werke. Leipzig 1796. 8.

L. C. Fernow's Abhandlung über das Kunstschöne in seinen römischen Studien. Zürich 1806. ff. 8.

F. W. J. Schelling's Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. München 1807. 4.

Fr. Jacob's Rede über den Reichthum der Griechen in plastischen Kunstwerken. München 1810. 4.

J. F. Facius Kollektaneen zur griechischen und römischen Alterthumskunde. Koburg 1811. 8.

G. A. v. Seckendorf Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums rc. Aarau 1814. 8.

E. H. Toelken über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Komposition. Berlin 1815. 8.

Cicognara Storia della moderna scultura. Venedig 1813 ff. 3 Vol. Folio.

F. Münter's antiquarische Abhandlungen. Koppenhagen. 2. A. 1817. 8.

Fr. Thiersch Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. München 1816 — 1819. — 1825. 4. 2. A. 1829. 8.

F. J. Welker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst. Göttingen 1817. ff.

J. M. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke rc. mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J. Schelling. Stuttgart und Tübingen 1817. 8.

L. Schorn. Ueber die Studien der griechischen Künstler. Heidelberg 1819. 8.

B. Speth. Kunst in Italien. München 1819 ff. 3 Thle. 8.

Heinr. Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen rc. Dresden 1824. 8.

Füßli allgemeines Künstlerlexikon. 2. Thle. Fol. Zürich 2. Auflage 1806.

Baukunst (Architektur).

§. 372. Die Baukunst zerfällt in die niedere, mechanische oder bürgerliche und in die höhere oder schöne Baukunst. Die niedere oder mechanische Baukunst besteht in der technischen Fertigkeit, Gebäude nach mathematischen Regeln geordnet, dauerhaft und auf die Bequemlichkeit und den Nutzen der Menschen berechnet, aufzuführen. Dahin gehört die gewöhnliche Häuserbaukunst, die ökonomische oder landwirthschaftliche Baukunst, die Wasserbaukunst, die Schiffbaukunst, die Mühlenbaukunst, die Bergbaukunst, die Straßenbaukunst, die Kriegsbaukunst rc. Der Zweck der niedern Baukunst ist also in der Befriedigung gewisser Bedürfnisse des gesellschaftlichen und bürgerlichen Lebens begründet, und alle Schönheit der Formen ist bei diesen Gebäuden dem hervorstechenden Zwecke des Nutzens, der Sicherheit und der Bequemlichkeit untergeordnet.

Bei der höhern oder schönen Baukunst, von welcher nur in einer Aesthetik die Rede seyn kann, legt der Baukünstler in die todte Masse einen ästhetischen Charakter, und erregt Gefühle entweder des Erhabenen, wie z. B. im Tempel, zumal im gothischen Dom, oder des Anmuthigen, wie z. B. in der zierlichen

Säulenhalle der Alten, oder elegischer Wehmuth, wie z. B. im trauernden Sarkophag. Doch bleibt vorzugsweise der Baukunst das Vermögen, den Eindruck der Größe, der bis zum Erhabenen gehen kann, zu bewirken, und zwar hat die Baukunst beide Arten der Größe in ihrer Gewalt, die äußere, die durch Ausdehnung und Masse, und die innere, die durch Verhältnisse bewirkt wird.

§. 373. Jedem Gebäude der letztern Art muß eine Idee zum Grunde liegen, mit welcher die Form desselben zusammenstimmen muß. Da aber dennoch auch die letztere Baukunst einem andern, außer ihr liegenden Bedürfnisse dient; jede schöne Kunst aber ihren Zweck in sich selbst trägt: so folgt von selbst, daß sie sich den eigentlich schönen Künsten nur in dem Verhältniß anschließt, als jenes Interesse, dem sie dient, schon durch sich selbst über die gemeinen Bedürfnisse des Lebens erhaben und mit dem ästhetischen Interesse verwandt ist. Am reinsten erscheint sie daher im Tempel, weil sich da das religiöse Gefühl mit dem ästhetischen vereinigt, und alle Rücksicht auf das gemeine Bedürfniß und den bürgerlichen Nutzen verschwindet. Odeen, Schauspielhäuser, Bibliotheken rc. schließen sich als Musentempel zunächst an. Alle Gebäude aber, die nur dem täglichen Leben zur Scene dienen, bei denen das Schöne ein Zufälliges, bloße Verzierung ist, schließen sich von selbst aus der Reihe schöner Kunstwerke aus. Findet jedoch der uns angeborne Sinn für Ordnung, Maß und Verhältniß und gefällige Form überhaupt Befriedigung; so erregen Werke der Baukunst unser Wohlgefallen, ohne daß sich uns der Gedanke an ihren architektonischen Zweck aufdringt.

§. 374. Die schöne Baukunst ist also diejenige bildende Kunst, welche Ideen in wirklicher Raumerfüllung, nach bloß ideellen Gesetzregeln unter Bewegungsverhältnissen darstellt. Dieß unterscheidet sie von Poesie und Musik; sie ist eine bildende Kunst, die aber nicht durch Sinnenschein wirkt, wodurch sie von der Malerei, und keine schon fertigen Vorbilder in der Natur nachahmen kann, wodurch sie von der Plastik unterschieden ist. Kann sie demnach weder mit der Poesie in allumfassender Darstellung, noch mit der Musik in Gefühlsübergängen, noch mit der Malerei in Reitz und Mannichfaltigkeit, noch mit der Plastik in Bestimmtheit wetteifern; so dürfen wir doch nur auf die Aehnlichkeiten sehen, die sie mit jenen Künsten hat, um uns zu überzeugen, daß sie nicht wir-

kungslos ist. Mit den bildenden Künsten, sofern diese auch räumlich sind, hat sie unmittelbare Anschauung und Beschränkung auf einen Moment gemein. Was sie gegen die Malerei an Sinnenschein verliert, gewinnt sie an Sinnenwahrheit, die sie mit der Plastik gemein hat; und geht ihr gegen diese Bestimmtheit ab, so gewinnt sie dagegen wieder an Freiheit. Uebrigens kann sie nach Art der Malerei Farben und Licht mitwirken lassen, und selbst bis auf einen gewissen Grad, entweder durch Hinzuziehung der Optik, oder durch Erwägung der Verhältnisse mit Sinnenwahrheit Sinnenschein zu desto größerer Wirkung verbinden. Der Ausdruck des Geistigen aber, oder die Poesie der Architektur, ist nicht im Raume zu suchen, sondern an die Zeit gebunden. Daher die Aehnlichkeit der Architektur mit Poesie und Musik als Künsten der Zeit, wiewohl jene mit ihren Mitteln nicht zu wirken vermag, was diese mit den ihrigen hervorbringen. — Der Baukünstler steht aber dadurch gegen jeden andern im Nachtheil, daß die Realisirung seiner Ideen einen dem Künstler gewöhnlich unerschwinglichen Kostenaufwand erfordert, wegen dessen schon viele der kühnsten Baue haben unvollendet bleiben müssen.

§. 375. Die Baukunst hat so wie jede Kunst ihren *technischen Theil*, von welchem an sich die *Korrektheit* der Form abhängt, die aber in der Form selbst, wenn anders das Werk ein Produkt der schönen Kunst seyn soll, mit der Schönheit derselben identisch verbunden seyn muß. So wie die Technik der Poesie von den grammatischen, prosodischen und logischen Regeln abhängt; so ist die Technik der Baukunst das Resultat von *mathematischen* Sätzen, ohne welche die äußere Ordnung, Eintheilung und Symmetrie, die Sicherheit und Festigkeit des Gebäudes nicht denkbar ist. Bleibt das Werk der Baukunst das Produkt dieses technischen Fleißes, so ist es ein regelmäßig geordnetes, aber bloß mechanisches Ganzes. Sobald aber zu jenem Mechanismus die Ausführung des Gebäudes nach *ästhetischen Ideen* hinzukommt; sobald die Phantasie, außer der Symmetrie der Form, auch die Totalität des Ganzen und die Genialität der Entwerfung und Ausführung desselben nach den Gesetzen der Schönheit zu bewundern genöthigt und dadurch in ein freies Spiel versetzt wird; sobald durch die Schönheit des Ganzen in unserem Gefühlsvermögen die edelsten und erhabensten Gefühle angeregt und belebt werden; müssen wir dem Produkte der Baukunst ei-

en ästhetischen Charakter zugestehen. Es fordert also auch ie Baukunst Genie, einen Menschen reich an Phantasie, von starem und schnellem Kombinationsvermögen, fähig von Ideen begeiert zu werden, und vorzüglich für alle Bedeutsamkeit der Massen ind ihrer Formen und Verhältnisse in aller möglichen Harmonie ind Disharmonie derselben. Das einzeln Zerstreute, was er mit einerm Sinne bemerkt, und dessen Gefühl er an sich selbst erfahren at, sammelt sich wie in einen Brennpunkt, und strahlt zurück urch das Medium seines Geistes.

§. 376. Der Architekt muß die Bilder seiner Formen aus sich selbst hervorbringen, indem ihm in der ganzen Natur weder ein Urbild, noch eine verwandte Gestalt entgegenkommt. Der Maler und der Plastiker findet das Bild, womit er seine Ideen versinnlicht, in der menschlichen Gestalt u. s. w. Ferner vermögen der Maler und Plastiker die Idee, welche in ihren Werken offenbar werden soll, in der menschlichen Gestalt durch Mienen, Gebärden, Stellungen rc. auf eine unzweideutige Weise dem Sinne vernehmbar zu machen. Dem Architekten aber fehlet diese Klarheit und Bestimmtheit des Ausdruckes; daher auch die Idee, welche seinen Werken zu Grunde liegt, nicht in einer klaren, sondern nur in einer dunkeln Vorstellung, nur im Gefühle erfaßt werden kann. Sie ist hierin der Musik ähnlich (siehe §. 416); vielleicht gibt die Tonkunst auch die Gesetze für die Formen der Architektur her. Die Wirkung der Baukunst ist lyrisch.

§. 377. Jedes Werk der Baukunst hat seinen eigenthümlichen Charakter; Alles in demselben muß diesem Charakter gemäß seyn; dieser Charakter aber wird durch die Gefühle, die es wecken soll, bestimmt, und durch die Harmonie aller seiner Theile mit den zu weckenden Gefühlen schließt es sich dem Chor der Werke aller übrigen Künste an; denn der Charakter Aller wird durch die Gefühle bestimmt, die sie ansprechen.

§. 378. Man vergleiche in dieser Beziehung den griechischen Tempel und den gothischen Dom. Die griechische Religion machte zwar eine Mannichfaltigkeit der Tempel nothwendig, weil nach Vitruv die Konstruktion dieser Tempel der besondern Idee jener Gottheit, der er gewidmet war, angemessen seyn mußte; doch hatten alle etwas Gemeinschaftliches. Ueberhaupt war das Innere der Tempel nicht zur Versammlung des Volks, noch zur Darbringung der Opfer, sondern zu eigentli-

chen Wohnungen und Denkmälern der Götter bestimmt. Daher ihr oft nur kleiner Umfang. Ihre Verzierungen von Außen bestanden hauptsächlich in Statuen auf den Giebeln, in erhobener Arbeit an der Vorderseite dieser Giebel, ferner darin, daß man die Tempelstufen erhöhte, und sie mit prächtigen Säulenhallen umgab, oder wenigstens ihre Vorderseite damit zierte; endlich bestanden sie in mancherlei Schmuck des Säulengebälkes, in mancherlei Zierrath der Thüren u. s. w. Die Tempelzellen hatten keine Fenster, sondern erhielten ihr Licht entweder durch die geöffnete Thüre, oder durch Lampen. Auch das Innere der Tempel war durch Hilfe der Plastik und Architektur, z. B. an Decken und Wänden verziert. Die Decke bildete aber kein Gewölbe. Auch die griechische Architektonik ist plastischer Natur; in ihr ist Reitz, Anmuth und Heiterkeit vorherrschend; sie will nicht imponiren durch eine ins Unendliche strebende Höhe, nicht durch große kühne Massen; sondern durch die reine Kraft ihrer Natur. Ihre mannichfaltigen Säulen in ihrer reinen, schlanken, frei aufstrebenden Form und in ihren schönen Verhältnissen, wie ihre einfachen und anmuthigen Verzierungen tragen das ästhetische Gepräge der alten Kunst an sich; die griechische Architektonik hat den Charakter der Mythe, den des Endlichen; darum finden wir in ihren Tempeln nicht die Wölbung eines unendlichen Raumes, die das Gemüth über sich erhebt, und in der gothischen Baukunst der Christen zur Verehrung des unsichtbaren ewigen Geistes lenkt, sondern Decken, die gleichfalls auf völlige Abgeschlossenheit hindeuten. Festliche Heiterkeit, die sich ganz dem Gegenwärtigen hingibt, spricht uns in den Werken der griechischen Baukunst an, sie ziehen den Beschauer mehr in das Leben hinaus; und wählte die griechische Architektur ja ein Vorbild, so war es nicht, wie bei der altdeutschen Baukunst, der ganze Hain mit seinen verschränkten Zweigen und heiligen Schatten, sondern der einzelne Baum. In der christlichen Religion ist das Unendliche vorherrschend; wie es nur eine Gottheit gibt, so gab es nur eine Form der christlichen Kirche; die alten Deutschen gaben ihrem Dome, dem Geiste ihrer Religion und dem Charakter des Nordens gemäß, feierlichen heiligen Ernst, etwas Düsteres, Verschlossenes, ein schauerliches Helldunkel, weil des Doms Bestimmung war, das Gemüth des Christen von den Reitzen und Zerstreuungen der Sinnlichkeit zur Betrachtung seiner selbst und zur Verehrung des unsichtbaren ewigen Geistes zu lenken. Die be-

deutendste Form der christlichen Kirche ist die des Kreuzes (sey es ein griechisches oder lateinisches) als heiliges Symbol, als Erinnerung an den Kreuzestod des Erlösers. Der Altar wurde gern gegen Aufgang der Sonne gerichtet, die drei Haupteingänge nehmen die hereinströmende Menge, von den verschiedenen Weltgegenden her, auf. Das Gewölbe, dem Himmel gleich, deutet das Streben nach dem Unendlichen; die wie Strahlen emporschießenden, unverdünnt aufstrebenden Säulen und Bogen sind der Ausdruck des zu Gott emporstrebenden Gedankens, der, vom Boden losgerissen, kühn und gerade aufwärts zum Himmel zurückfliegt. Drei Thürme entsprachen der Dreizahl des christlichen Grundbegriffs von dem Geheimniß der Gottheit. Der Chor erhob sich wie ein Tempel im Tempel mit verdoppelter Höhe. Der reiche Schmuck, und aller Zierrath dieser Baukunst war bestimmt, auf Gefühl und Phantasie zu wirken; die Grundfigur war die Rose; daraus ist selbst die eigenthümliche Form der Fenster und Thüren abgeleitet. Als die vorzüglichsten, im reinsten Style vollendeten Werke altdeutscher Baukunst sind der Münster zu Straßburg, der Dom zu Wien, zu Kölln und zu Freiburg anerkannt, obwohl noch viele andere Werke kaum minder zu rühmen sind.

§. 379. Bei der Architektur müssen folgende Punkte berücksichtigt werden: 1) die allgemeine geometrische und mechanische Grundlage; 2) die Symmetrie; 3) die Proportion; 4) die Verzierung. Die geometrische und mechanische Grundlage ist wesentliches Bedürfniß. Die geometrischen Verhältnisse lassen sich zurückführen auf gerade und krumme Linien. Dem Menschen ist die Anlage, richtige Verhältnisse mit Wohlgefallen wahrzunehmen, angeboren. Bei dem Regelmäßigen findet er leicht eine Uebereinstimmung zwischen Bild und Begriff; bei dem Unregelmäßigen kann er Bild und Begriff nicht zugleich fassen. Die ersten geometrischen Elemente kommen bei dem Grundriß sowohl, als bei dem Aufriß der Gebäude vor. Den schönen griechischen Tempeln liegt ein Oblongum zum Grunde, die Hauptfaçade wird von einem Viereck mit darüber liegendem Dreieck gebildet. Auf diesen zwei Figuren, dem Viereck und dem Dreieck, beruhen die Grundverhältnisse der Gebäude der schönen griechischen Baukunst, und diese Linien durften nie durch einen äußern Schmuck verdeckt und verkleidet werden. Vornehmlich kommen die senk- und wagerechten Linien in der schönen Baukunst vor, sie geben dem

schönen Gebäude zugleich das Ansehen ungestörter Festigkeit. Beide Linien beruhen auf dem Gesetz der Schwere; in der senkrechten Linie zeigt sich die gerade Richtung nach dem Mittelpunkte der Erde, in der wagerechten hat sich die Schwere ins Gleichgewicht gesetzt. Ein Würfel gibt uns das Bild fester Ruhe, eine Kugel dagegen das der Beweglichkeit.

§. 380. 2) Symmetrie (Ebenmaß). Darunter verstehen wir eine Uebereinstimmung, die dem Auge sogleich faßlich wird. Die Symmetrie ist mehr das Quantitative in der Schönheit, was aber von dem Ausdruck der Idee, als dem Qualitativen unzertrennlich ist. Darum ist das Symmetrische noch nicht schön an sich, sondern das sinnliche Ebenmaß muß sich mit dem geistig-Zweckmäßigen und Bedeutsamen verbinden, um den Eindruck des Schönen hervorzubringen. Gibt es Gegenstände, deren freie Schönheit ein solches Ebenmaß verbietet, und deren Darstellung durch Anwendung desselben steif, ängstlich und gezwungen erscheint, wie z. B. die Anordnung organischer Körper (daher sie in der Landschaftsmalerei, in der Gartenkunst, in den Gruppirungen und Stellungen der Figuren auf Gemälden oder theatralischen Scenen oft sehr mißfällig ist); so ist dagegen diese Symmetrie der Architektur wesentlich, so daß der Mangel und die Störung des ebenmäßigen Verhältnisses seiner Theile, als der erste und größte Fehler eines architektonischen Werkes, auch dem Laien in der Baukunst auffallen muß, und der Ausdruck: „Symmetrie oder Ebenmaß" selbst erst aus dem Gebiete der meßbaren Architektur auf andere Gegenstände übergetragen worden ist. Wir unterscheiden die centrale und die zweiseitige Symmetrie. Die erste kommt vor bei Sternfiguren, überhaupt bei allen regelmäßigen, aus deren Mittelpunkt, so verschlungen sie auch seyn mögen, wir nach jeder Seite hin dasselbe sehen, z. B. in einer Rotonda. Die zweiseitige (bilaterale) ist jene, wo die beiden Hälften eines Ganzen einander als zusammengehörend entsprechen. In der unorganischen Natur tritt die zweiseitige Symmetrie nicht hervor, wohl aber in der Pflanzenwelt, und vorzüglich sehen wir in der Blüthe Symmetrie der Blätter, der Staubfäden, und von diesen schönen Gebilden ist vieles in die Architektur aufgenommen worden. In der Thierwelt wird die zweiseitige Symmetrie vorherrschend, und zwar um so mehr, je ausgebildeter der Organismus ist. — Augen, Ohren, Hände, Füße.

§. 384. Zweitens werden Verzierungen widersinnig, wenn sie ihrer Beschaffenheit nach dem Charakter des Gebäudes widersprechen. Wer würde z. B. an einem, der Gottesverehrung geweihten, Tempel Kriegsgeräthe, Fahnen, Helme ꝛc. ertragen, auch wenn sie lauter Meisterstücke der plastischen Kunst wären? Ueberhaupt verhält es sich mit den architektonischen Ornamenten, wie mit dem Schmucke des menschlichen Körpers. — Daß die Verzierungen, als zufällige Schönheiten, durchgehends mit den wesentlichen übereinstimmen müssen, und daß sie nur mit diesen übereinstimmen können, wenn sie mit ihnen einerlei Charakter des Ganzen aussprechen, davon werden wir uns vielleicht am besten durch die Wahl der Säulenordnungen überzeugen. Sie sind alle an sich schön. Ihre eigenthümliche Schönheit beruht aber nicht bloß auf dem Reichthum der Verzierung der Säulen; denn einige von ihnen haben keine. Ihre allgemeine Schönheit besteht in dem angenehmen Verhältniß des Durchmessers ihrer Dicke zu ihrer Höhe. Diesen Durchmesser nennt die architektonische Kunstsprache den Modul; mit ihm wird die Höhe der Säule gemessen, und die Gränzen der Säulenhöhen, von sechs bis zu zehn Moduln, gibt uns die Anzahl der schönen Säulenordnungen; die kleinern würden zu plump, die größern zu schmächtig seyn. Die toskanische Säule enthält in ihrer Höhe 6, die dorische 7, die jonische 8, die korinthische 9, die römische 10. (Doch blieb dieß Verhältniß nicht immer gleich.) Was kann nun, da alle diese Säulen schön sind, den denkenden Künstler in seiner Wahl bestimmt haben, wenn ihn nicht der Charakter seines Werks bestimmt hat? Warum wählte er z. B. zu einem Gebäude, dessen Charakter die höchste Pracht erfordert, die korinthische Säulenordnung, warum nicht die toskanische, die dorische? Zur Pracht gehört nicht nur der größte Reichthum des Schmuckes, sondern auch die größte Ausdehnung des Umfanges; das Prächtige muß groß erscheinen. Den Schein einer größern Höhe kann er aber dem Gebäude durch die Säulen geben, womit er es umringt. Er wird also unter den alten die korinthische Ordnung wählen, die nicht allein am reichsten geschmückt ist, sondern auch durch ihre Höhe dem Hauptwerke selbst den Schein einer größern Höhe mittheilt. Erfordert der Charakter des Gebäudes nicht Pracht, sondern Leichtigkeit: so wird er die schlanke, zierliche, aber weniger geschmückte jonische Säule vor-

sichersten verrathen. Sie sind daher auch in der alten und neuen Kunst charakteristisch verschieden. Innen nimmt das wahrhaft edle Gebäude gern die Plastik wie die Malerei auf, und läßt sich von ihnen schmücken; außen darf es aber die Malerei nicht wagen, sich dem schönen architektonischen Werke zu nahen. Hier würde sie nicht sinnliche Gewalt genug haben, um verzierend thätig seyn zu können. Die äußern Verzierungen kann nur die Plastik übernehmen, und auch diese muß hiebei nur im großen Maßstabe arbeiten. Insonderheit sind dem plastischen Künstler bei der schönen Baukunst bestimmte Räume zur Verzierung überlassen, die Akroterien, Frontons, Metopen, Friese werden theils mit freistehenden Statuen, theils mit Reliefs verziert. Im Ganzen wird die Stirn des Gebäudes und der Gipfel am reichsten ausgeschmückt.

§. 383. Das allgemeinste Gesetz für Verzierungen ist das Gesetz der Uebereinstimmung mit dem Charakter des Gebäudes. Fürs erste darf kein Werk der Baukunst mit Verzierungen überladen werden. Dieß ist der Fall, wenn ihre Menge seine wesentliche Schönheit verbirgt, oder auch nur verdunkelt. Die wesentliche Schönheit ist immer das Erste und Höchste in einem architektonischen Werke, ihr müssen die Verzierungen dienen; denn sie soll durch diese gehoben werden; ihr muß der Künstler Alles aufopfern, ihr muß er Alles unterordnen; denn nichts soll die Aufmerksamkeit von der wesentlichen Schönheit abziehen. Eine zu große Menge von Säulen, die eben ihrer Menge wegen zu dicht nebeneinander stehen müßten, würde das Gebäude selbst verbergen; man würde nur die Verzierung, nicht das Gebäude selbst erblicken, sie würden nur sich selbst, nicht das Gebäude heben, sich selbst, nicht das Gebäude bewundern lassen. Es braucht indeß ein Gebäude durch seine Verzierungen noch nicht bedeckt zu seyn, wenn wir es überladen nennen sollen; es darf nur deren so viele haben, daß sie die Aufmerksamkeit von dem Haupttheile desselben abziehen, oder daß ihre Menge dem speciellen Charakter widerspricht. Ein Gebäude von einfachem und ernstem Charakter kann schon durch eine Anzahl von Verzierungen verunstaltet werden, die ein anderes, dessen Charakter Pracht und Fülle fordert, verschönern würden. Selbst zu große Abwechslung in den Verzierungen wirkt störend; vielmehr liebten die Alten eine gleichförmige Wiederholung.

leiten; denn nur durch ihn stimmt die Farbe mit dem Charakter des Gebäudes zusammen. Wir finden das blasse Rosenroth eines Opernhauses, das sanftere Hellgrün an seinem Platze; was würden wir aber dazu sagen, wenn wir einen ehrwürdigen Tempel, oder überhaupt Gebäude, deren ganzes Aeußere auf Ernst, Majestät und Würde deutet, in diese muntern und jugendlichen Farben gekleidet sähen? — Auch metallischer Glanz ist nicht zu verschmähen; die Prachtgebäude der Römer waren mit Goldplatten belegt, und Petersburg und Moskau glänzen mit ihren vergoldeten Kuppeln, die zum Theil der byzantinischen Baukunst angehören. Auch die Kuppel des Doms der Invaliden zu Paris ward vergoldet.

§. 387. Die Architektur verliert sich mit ihren Denkmälern ins fernste Alterthum, und obgleich die allgemeinen Regeln für die Schönheit eines Produkts der Baukunst unverändert dieselben bleiben, so gibt es doch eben so einen verschiedenen Styl in der Baukunst, wie die klassischen Dichter und Redner unter sich selbst sehr verschieden von einander sind. Die Verschiedenheit des Styls in der Baukunst zeigt sich aber in der besondern Anordnung und Einrichtung der innern und äußern Theile der Gebäude in Form, Verhältnissen und Verzierung, wie auch in der technischen Ausführung der Bauwerke. Diese Verschiedenheit hat gewöhnlich ihren Grund in der natürlichen Beschaffenheit eines jeden Landes, seinem Klima, in den in demselben vorhandenen Materialien zum Bauen, in der Eigenthümlichkeit der Sitten und Gebräuche, der Religion und bürgerlichen Verfassung der verschiedenen Völker, und in dem erreichten Grad ihrer Kultur, so wie darin, ob diese Kultur einheimisch oder entlehnt war. — In diesem Sinne gibt es eine ägyptische, griechische, römische, alt- und neu-gothische, maurische, italienische, französische und englische Bauart.

Die ägyptische Bauart charakterisirt sich in ihren Obelisken, Pyramiden, Tempeln, Grabmälern und Pallästen durch eine der Zeit trotzende Festigkeit und kolossale Größe. Die ägyptischen Gebäude sind zum Erstaunen ungeheuere Steinmassen, roh und schwerfällig in Form und Verzierung, allein mit Reichthum, tiefem Verstande und bedeutungsvollem Sinne gepaart; nur fehlt ihnen die milde Schattirung, und der innere Wohl-

ziehen; erfordert er Einfalt und den Schein von Festigkeit und Dauerhaftigkeit, so muß er die schmucklose, und massivscheinende, die männliche dorische Säule wählen. Eine jede andere Wahl würde den Beschauer in seinem Urtheile über die Bestimmung und den Charakter des Gebäudes irre machen.

§. 385. Drittens werden Verzierungen am geschicktesten da angebracht, wohin die Gelenke des Gebäudes fallen, wo die Glieder sich vereinigen. Durch die Verzierung erscheinen die besonders gegliederten Theile als ein Ganzes. In den großen und wesentlichen Theilen des Gebäudes herrschen wesentliche Verhältnisse, bestimmte Linien, theils die Cirkel-Linie, wie bei den Säulen, theils die senk- und wagerechten Linien. In den Verzierungen finden die freien und geschwungenen Linien einen angemessenen Spielraum, und durch den Kontrast mit jenen strengeren Linien wird das Wohlgefallen daran erhoben. Der ganze Reichthum der mineralischen und vegetabilischen Natur kann zur Verzierung verwendet werden; allein auch hier soll der Künstler nicht bloß nachahmen, sondern nachbilden. Bei den Griechen und Aegyptiern erscheint diese Nachbildung oft nur als Anspielung. Ueberhaupt zeigten auch hiebei die Alten, in der klassischen Zeit der Kunst, großen Geschmack, selbst wenn sie sich den phantastischen Spielen der Thier- und Pflanzenwelt hingaben.

§. 386. Endlich darf ein schönes Werk der Baukunst durch keine starke und blendende Farbe in die Augen fallen. Es könnte allenfalls gar keinen Anstrich haben; die Farbe seines rohen Stoffes würde ihm am besten den Schein der Einfalt und der Anspruchlosigkeit geben. Alle Farben also, welche den schönern Steinarten eigenthümlich sind, oder ihnen wenigstens nahe kommen, werden zum Anputz der Gebäude am zweckmäßigsten seyn. Im Ganzen ist Einfarbigkeit das Günstigste; das Buntscheckige verhindert das Hervortreten der reinen Formen und einfachen Linien. Gesprengelter Granit und Porphyr, oder gestreifter und geäderter Marmor können verwendet werden, da sie in einiger Entfernung einen gleichfarbigen Ton annehmen. Wenn aber ein Gebäude dennoch eine Farbe haben soll, die es verschönere; was wird ihre Wahl bestimmen? Was anders, als der Charakter des Gebäudes? Die Farben sind nach ihrem allgemeinen Charakter entweder blühend und heiter, oder ernst und düster. Nur dieser Charakter kann ihre Wahl für die Werke der schönen Baukunst

leiten; denn nur durch ihn stimmt die Farbe mit dem Charakter des Gebäudes zusammen. Wir finden das blasse Rosenroth eines Opernhauses, das sanftere Hellgrün an seinem Platze; was würden wir aber dazu sagen, wenn wir einen ehrwürdigen Tempel, oder überhaupt Gebäude, deren ganzes Aeußere auf Ernst, Majestät und Würde deutet, in diese muntern und jugendlichen Farben gekleidet sähen? — Auch metallischer Glanz ist nicht zu verschmähen; die Prachtgebäude der Römer waren mit Goldplatten belegt, und Petersburg und Moskau glänzen mit ihren vergoldeten Kuppeln, die zum Theil der byzantinischen Baukunst angehören. Auch die Kuppel des Doms der Invaliden zu Paris ward vergoldet.

§. 387. Die Architektur verliert sich mit ihren Denkmälern ins fernste Alterthum, und obgleich die allgemeinen Regeln für die Schönheit eines Produkts der Baukunst unverändert dieselben bleiben, so gibt es doch eben so einen verschiedenen Styl in der Baukunst, wie die klassischen Dichter und Redner unter sich selbst sehr verschieden von einander sind. Die Verschiedenheit des Styls in der Baukunst zeigt sich aber in der besondern Anordnung und Einrichtung der innern und äußern Theile der Gebäude in Form, Verhältnissen und Verzierung, wie auch in der technischen Ausführung der Bauwerke. Diese Verschiedenheit hat gewöhnlich ihren Grund in der natürlichen Beschaffenheit eines jeden Landes, seinem Klima, in den in demselben vorhandenen Materialien zum Bauen, in der Eigenthümlichkeit der Sitten und Gebräuche, der Religion und bürgerlichen Verfassung der verschiedenen Völker, und in dem erreichten Grad ihrer Kultur, so wie darin, ob diese Kultur einheimisch oder entlehnt war. — In diesem Sinne gibt es eine ägyptische, griechische, römische, alt- und neu-gothische, maurische, italienische, französische und englische Bauart.

Die ägyptische Bauart charakterisirt sich in ihren Obelisken, Pyramiden, Tempeln, Grabmälern und Pallästen durch eine der Zeit trotzende Festigkeit und kolossale Größe. Die ägyptischen Gebäude sind zum Erstaunen ungeheuere Steinmassen, roh und schwerfällig in Form und Verzierung, allein mit Reichthum, tiefem Verstande und bedeutungsvollem Sinne gepaart; nur fehlt ihnen die milde Schattirung, und der innere Wohl-

klang. Im Baustoffe herrscht Pracht und Farbenglanz, in der technischen Ausführung Fertigkeit, Sicherheit und Kühnheit.

Die griechische Bauart, seit den Zeiten des Perikles, unter Phidias, Iktinos, Kallikrates u. a. befriedigt alle Forderungen eines reinen Geschmacks. Außer einer strengen Regelmäßigkeit trägt sie in ihren Tempeln, Odeen, Säulenhallen, Gymnasien rc. den Charakter edler Einfalt, der erhabenen Größe, der harmonischen Ordnung und der leichten und gefälligen Verbindung aller Theile, kurz der Schönheit in ihrer möglichsten Vollendung. Ihr ist die Säule wesentlich, und sie erfand die dorische, jonische und korinthische Säulenordnung. Ferner beurkundet sie eine mit großem Verstande vertheilte Kraft in der technischen Ausführung.

Die römische Bauart ist zwar eine Schülerinn der griechischen, wich aber bald von dieser durch gehäufte Verzierungen und wirkliche Ueberladung ab, weil sie alles zunächst auf Pracht und imponirenden Glanz berechnete. Die römische Säulenart ist zusammengesetzt aus der jonischen und korinthischen, und ward, wie die letztere, gebraucht. Auf die römische Bauart hatte jedoch auch der alte toskanische Geschmack (von dem sich noch Grabmäler und Ueberbleibsel von Stadtmauern erhalten haben) Einfluß, obgleich die toskanische Säulenart an Einfachheit und Kraft sich sehr der dorischen nähert. Charakter der römischen Bauart ist mächtig und kühn den Zeiten trotzende Festigkeit; übrigens Schärfe und Genauigkeit in der technischen Ausführung; kurz, griechische Bauart in üppiger Ausartung.

Nach Nero's Zeiten verfiel in Rom der reine Geschmack, und dieser ausgeartete spätere Charakter der römischen Baukunst war die Grundlage des altgothischen Geschmacks. Die altgothische Bauart war schwer und drückend in der Hauptform. Sie charakterisiren unnöthig verschwendete Kraft, ohne Verstand vertheilte Massen, Rohheit und Unbehilflichkeit in der technischen Ausführung. Gleichzeitig mit ihr war die arabische und maurische Bauart. Sie hat ein leichtes, gefälliges Ansehen; liebt Hufeisenbogen, Kreis- und Spitzbogen, freistehende Säulen, flache Portale und niedrige Fenster. Die Verzierung ist überladen, und selbst aus dem Pflanzenreich und aus dem gestirnten Himmel mit blühender Phantasie geschöpft, das Licht gemäßigt, die technische Ausführung etwas vernachlässigt.

Der altgothische Styl erhielt später Modifikationen, die man mit dem Namen des neugothischen (altdeutschen) bezeichnet. Der Charakter der neugothischen Bauart ist in der Hauptform kegelförmig, mit unzählbar vielen Spitzen, hoch emporstrebend, leicht und durchbrochen. In ihr herrschte der Spitzbogen. Sie liebte Thürme, Stäbe, Knäufe, hohe schlanke Fensteröffnungen, tiefe Portale. Mathematische Schnörkel, Pflanzen- und Thierreich und Farben mit reicher, kräftiger Phantasie in der Verzierung. Schauerliches Helldunkel. Verständig vertheilter Druck, große Genauigkeit, Sicherheit, Kühnheit in der technischen Ausführung.

Die italienische Bauart, die im 16. Jahrhundert von Brunelleschi, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, Vignola u. a. ausgebildet wurde, ging beim Wiederaufleben des Sinnes fürs Schöne aus der römischen hervor; sie ist nachlässiger und weniger richtig in der Anordnung des Ganzen und der Theile, als die römische Bauart in der bessern Zeit, aber auch nicht so üppig und überladen in der Verzierung; sie verbindet bei einzelnen Mängeln Größe und Pracht mit Einfalt.

Die französische Bauart zeichnet sich mehr durch Eleganz, Leichtigkeit, Gefälligkeit und durch mehr Genauigkeit in der Anordnung kleinerer Theile, als durch Größe und Einfalt aus.

Die englische Bauart endlich ist Nachbildung der neuern italienischen, nur daß sie sich zugleich dem alten griechischen Geschmacke zu nähern, und an Genauigkeit die Nachlässigkeiten des italienischen Styls zu verbessern sucht.

Entdeckt man ferner an den Werken großer Baumeister Charaktere, die sich auffallend von einander unterscheiden, und den Stempel ihres Genies und ihrer Eigenthümlichkeit an sich tragen, so belegt man sie, in Beziehung auf die Verschiedenheit des Eindrucks, den sie machen, mit dem Namen des Künstlers, der sie darstellte. So sagt man z. B. dieses Gebäude ist im Geschmack oder nach der Bauart des Michel Angelo, des Serlio, des Vignola u. a. m. errichtet, wie man von Gemälden zu sagen pflegt, daß sie im Geschmack eines Raphael's, Ruben's, Rembrand's verfertigt, und von musikalischen Kunstwerken, daß sie im Geschmack eines Händel, Bach, Haydn, Mozart komponirt sind.

Literatur der Baukunst.

§. 388. M. Vitruvius Pollio de architectura libr. X. Ausgabe von Schneider in 3 Bänden. Leipzig 1808. Deutsch von A. Rode. Leipzig 1800. 2 Thle.

Andr. Palladio dell' architettura. 4 Vol. Venedig 1570. Folio. Deutsch von Böckler. Nürnberg 1698. Folio.

Bast. Serlio dell' architettura. 7 Vol. Venedig 1584. 4.

Jac. Baroccio da Vignola, manuale d'architettura. Neueste Ausgabe. Rom 1780. — Deutsch von Fäsch. Nürnberg 1781.

Vinc. Scamozzi idea dell' architettura universale. 2 Thle. N. A. Piacenza 1687 Fol. Deutsch. Nürnberg 1678. Fol.

Giov. B. Piranesi opere varie di architettura. 4 Thle. Folio. Rom 1743 ff.

Christ. Traug. Weinlig Briefe über Rom. 3 Bände. Dresden 1784. ff. 4.

J. Winkelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipzig 1762.

Christ. Ludw. Stieglitz, Versuch über den Geschmack in der Baukunst. Leipzig 1788.

— — Dessen Geschichte der Baukunst der Alten. Leipzig 1792. 8.

— — Dessen Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. Weimar 1801. 2 Thle. 3 Bände. 8.

— — Dessen Geschichte der altdeutschen Baukunst. Leipzig 1821. 4.

— — Dessen Geschichte der Baukunst. Nürnberg 1827.

K. v. Dalberg Versuch einiger Beiträge über die Baukunst. Erfurt 1792. 4.

Jos. Fr. v. Raknitz Geschichte und Darstellung des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung — auf Baukunst. Leipzig 1796. 4.

Lüder Versuch einer Geschichte der schönen Architektur, in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste. 2. B. 5. und 6. St. und 3. Band 1. und 2. St.

Gius. del Rosso Geschichte der Baukunst. Aus dem Italienischen. Chemnitz 1801. 8. Ebendaselbst 1810—1815. 2 Thle. 8.

A. Hirt, Anfangsgründe der schönen Baukunst. Berlin
:04. 8.

— — Dessen Baukunst nach den Grundsätzen der Al-
ı. Berlin 1808. Folio.

— — Dessen Geschichte der Baukunst der Alten. Berlin
:21. 2 Bände. 4.

D. Gilly, Darstellung der ägyptischen Baukunst. Leip-
ı 1805. Folio.

Costenoble über altdeutsche Architektur und ihren Ur-
rung. Halle 1812, nebst den Bemerkungen seiner Recensenten.

Rumohr Fragmente einer Geschichte der Baukunst in
chlegel's deutschem Museum. 1813. Märzheft.

Weinbrenner über die Säulenordnung, im Morgenblatt.
ahrgang 1808.

Fr. Arnold über den Vorzug der altgriechischen und
mischen Baukunst vor der gothischen. Freiburg 1814. 8.

Moritz und Hirt historisch-architektonische Beobachtun-
n über die christlichen Kirchen in Italien und Deutschland.
erlin 1819. St. 1. 8.

Denkmäler der deutschen Baukunst. Dargestellt von G.
Holler. Darmstadt 1821. Folio.

Heinr. Hübsch über griechische Architektur. Heidelberg
822. 4.

Wilh. v. Lüdemann. Geschichte der Architektur. Dres-
n 1828. 8.

Tonkunst.

§. 389. Die tönende Kunst, Tonkunst (Musik), bil-
t für den Sinn des Gehörs, unter der Form des Hörbaren;
rum ward sie zu den Künsten der Zeit gerechnet, weil jedes Ton-
ck auf einer successiven Reihe von Tönen, auf Bewegung be-
ht, und der Einwurf, daß Töne in der Luft gebildet werden,
ne Gewicht ist, da die Luft als ein Medium des Raums für die
nkunst nichts mehr ist, als eine nothwendige Vorbedingung der
öglichkeit ihrer successiven Darstellungen. Zwar bestehen Akkorde
streitig aus zweien oder mehreren zugleich gegebnen Tönen; aber
ı einzelner Akkord begründet auch noch kein Tonstück, und meh-
e Akkorde werden ebenso, wie einzelne Töne, nur allmählig ge-
en und aufgefaßt.

§. 390. Die **Tonkunst** ist die subjektivste Kunst, die Kunst durch unartikulirte Töne unmittelbar Gefühle, mittelbar die ewige Idee des Schönen in der Zeit darzustellen; sie ist Poesie in ungegliederten Tönen, heilige Sprache des Gefühls; darum unter allen Künsten der Dichtkunst, und vor allen der Lyrik am nächsten verwandt. Beide stammen unmittelbar aus dem Gefühlsvermögen: beide stellen die Zustände desselben dar; beyde sprechen unmittelbar das Gefühl an. Ihre Verschiedenheit hängt nur davon ab, daß die Musik an sich durch unartikulirte (d. i. durch kein Sprachorgan gebrochene und gegliederte, sondern bloß durch den Klang kennbare), die Dichtkunst durch artikulirte Töne darstellt, außer, wenn in der Gesangkunst Musik und Dichtkunst zu einer Totalwirkung zusammentreten. Aber der musikalische Ton ist lebendig, nicht todt, wie das Wort, welches erst durch den Begriff beseelt werden muß; er ist unmittelbarer Ausdruck des Innern, Aeußerung und Enthüllung des innersten und tiefsten Gefühls, er ist die gemeinsame Menschensprache, und jedem Kinde verständlich. Treffend sagt daher **Schiller**:

„Leben athme die bildende Kunst, Geist fodr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus!"

Und so wird in der Musik die Anschauung nicht hervorgebracht durch ein Geistig-Successives, sondern durch ein Körperlich-Successives, durch ein Hörbares, in welchem unmittelbar die Anschauung gegeben ist, während in der Poesie die Anschauung nach und nach aus dem Reflektirten folgt. — Wegen jenes Ursprungs der Ton- und Dichtkunst im Gefühle, und wegen ihres verwandten Mediums der Darstellung bringen sie auch in dem Menschen analoge Wirkungen hervor. Dann aber, wenn die Musik Leidenschaften zeichnet und schildert, wie in der dramatischen und kriegerischen Musik, nähert sie sich den Wirkungen der Sprache der Beredsamkeit, weil sie dann nicht unmittelbar und rein das innere Gefühl wiedergibt, sondern ein Gefühl, das durch erregte Triebe und Leidenschaften in Bewegung gesetzt ist, und sich mit den verwandten Zuständen des Bestrebungsvermögens vergesellschaftet.

§. 391. **Das Vergnügen an einer musikalischen Komposition** ist aber **nicht** vielleicht **bloß sinnlich**, oder **bloß theoretisch**. Freilich afficirt die Tonkunst unmittelbar die Nerven, und hat vielleicht einen stärkern, nähern und tiefern Einfluß auf den Körper, als die andern Künste; aber Töne und

Laute als solche sind noch nicht schön; der einzelne Ton und Laut wird wohl einen sinnlichen Reitz in dem Organ, aber kein Interesse der geistigen Vermögen, kein reines Wohlgefallen an demselben, keine höhere Bewegung des Gefühls hervorbringen. Auch geht unser Vergnügen an Werken der Tonkunst nicht etwa bloß aus der Berechnung und Vergleichung der Luftschwingungen, oder allein aus künstlichen Zusammenstellungen der Töne, aus kühnen, überraschenden Uebergängen hervor. Dieß wäre wohl ein mathematisches, überhaupt ein Verstandes-Vergnügen, aber kein eigentlich ästhetisches. Die Schönheit der Werke der Tonkunst hängt einzig von der produktiven Kraft des Künstlers in der Bestimmung der Aufeinanderfolge, des Wechsels und der Verbindung (dem Zugleichseyn) der Töne ab, durch welche ein freies Spiel der Phantasie, und eine tiefe Bewegung des Gefühls gleichzeitig mit dem wohlthuenden sinnlichen Reitze im Gehörorgan, hervorgebracht wird. Die Musik ergreift uns am gewaltigsten, dringt in die verborgensten Tiefen unserer Brust, und verkündigt uns das Höchste unserer wundervollen Natur.

§. 392. Jedes Gefühl hat seinen eigenthümlichen Ton, durch den es sich ankündigt und äußert, und jeder Ton findet seinen Widerhall in jedem Gemüthe. Soll also die Tonkunst ihrem Wesen angemessen seyn und ihren Zweck erfüllen; so muß sie ein Widerhall des im Gefühl angeregten Tones, sie muß ein treuer Ausdruck der innern Zustände des Gefühlsvermögens, und der Folge, des Wechsels, der Verbindung und des Ineinanderfließens der menschlichen Gefühle seyn. Jede äußere Musik muß erst Musik in unserm Innern seyn.

§. 393. Die Musik ist eine der ältesten unter den schönen Künsten; die Natur hatte ja selbst den Keim derselben in den Menschen gelegt; der Gesang ist so natürlich und entströmt unserer Brust so frei und kunstlos, daß jeder durch Freude oder Schmerz entlockte Ton, ja selbst das erste Lallen eines Kindes nichts anders als Ausdruck seiner Empfindung oder seines Gefühles ist. Es war daher ungereimt, die erste Veranlassung zur Musik im Gesange der Vögel zu suchen. Aber so alt die Musik ist, so erreichte sie doch am spätesten die hohe Ausbildung und Vollendung, in der wir sie jetzt erblicken. Der Hauptgrund hievon liegt wohl darin, daß sich aus dem Alterthume nicht wie in den bildenden und redenden Künsten solche Mei-

sterstücke erhalten haben, die der Folgezeit zum Vorbilde dienen konnten. Unsere Musik ist durchaus eine moderne Kunst; sie hat sich im Schooße unserer neueuropäischen Kultur aus sich selbst entwickeln, und ohne Beihilfe alter Muster nach unserm eigenthümlichen Charakter ausbilden müssen.

§. 394. Die Kräfte (oder Elemente), welche sich in einem vollkommnen Tonstück zu Einer Wirkung vereinigen, sind der Rhythmus, die Bewegung, der Ton, die Melodie und die Harmonie.

§. 395. Unter musikalischem Rhythmus (Tonverhalt) versteht man einen verhältniß- oder regelmäßigen wohlgefälligen Wechsel von Tonlängen, d. i., von langen und kurzen Tönen in gewissen Zeitabschnitten oder Taktarten; oder auch eine gesetzliche Bewegung der Töne in fühlbaren Zeitabschnitten mittelst des Iktus, d. i. eines geschärften Tones, womit eine Reihe von Tönen anhebt. Der Rhythmus ist schon dadurch angenehm, daß er eine lange Folge von Eindrücken deutlich macht, indem er sie in kleinere Abschnitte sondert. Er wird es aber noch mehr dadurch, daß sich diese Abschnitte einander gleich und ähnlich sind. Durch jenes vermindert er das Mannichfaltige zu dem leicht übersehbaren Maße, durch diese verbindet er es zur Einheit. Allein dieser Abschnitte kann es mehrere geben, und ihre Elemente können nach verschiedenen Gesetzen geordnet seyn. Es findet also hier eine Wahl statt. Wornach wird diese bestimmt werden? Der Rhythmus hängt nicht von Willkühr ab, sondern wird durch die eigenthümliche Natur der Gefühle bestimmt, durch ihr langsames oder geschwindes Fortschreiten, ihr Sinken oder Steigen, jenachdem sie ernster und ruhiger, oder lebhafter und stürmischer sind. Dadurch und nur dadurch wird der Rhythmus schön; dadurch erhält er eine Kraft, die ihn zu dem Elemente einer schönen Kunst erhebt. Schon die rhythmische Bewegung der Dreschflegel in den Scheuern und der Hämmer in den Schmieden ist angenehm, wie Eberhard in seinem Handbuch der Aesthetik bemerkt; aber wer wird sie schön nennen? denn sie ist bloß das Werk eines gemeinen Bedürfnisses, ohne geistigen Sinn, ohne Bedeutung des Innern, ohne Ausdruck eines Gefühls. Der schöne Rhythmus hat eine ganz andere Kraft; er ist bedeutend, drückt ein Gefühl aus und theilt ein Gefühl mit. So belebt er durch die klingende Cymbel und das dumpfe Tambourin die ländlichen Reihen zu fröhlichem Tanze; so tönt er aus der

kriegerischen Trommel, befeuert den Muth, beflügelt den Schritt, und zieht selbst in den Spielen des Kriegs ein hüpfendes Heer jauchzender Knaben hinter sich her. Hier ist noch keine Mannichfaltigkeit der Töne; die eintönige Trommel und das eintönige Tambourin thun ihre orphischen Wunder, bloß durch die Gewalt ihres Rhythmus. Wenn in den Tönen nicht der bloße Rhythmus diese Kraft schon besäße, woher würde sie der gemeinste Tanz erhalten, dessen einförmigen Schritten nur die Harmonie der Bewegungsabschnitte Schönheit geben kann?

§. 396. Die kleinste Zeitfolge, woraus der Rhythmus besteht, ist in der Musik der Takt, in dem Tanze der Tanzschritt, in der Poesie der Sylbenfuß. Alle diese Elemente des Rhythmus bestehen aber oft aus mehreren Zeittheilen; der einfache Takt besteht nur aus zwei Zeittheilen. Von diesen muß der eine lang und der andere kurz seyn; denn nur durch die Größe ihrer Theile, durch Länge und Kürze kann sich ein Abschnitt der abstrakten Zeit von dem andern unterscheiden. Wenn aber in den kleinsten Zeiten keine Verschiedenheit der Größe ist, so kann doch noch immer eine in der Beschaffenheit seyn; denn die Länge und Kürze, worauf der einfache Takt, der einfache Sylbenfuß, der einfache Tanzschritt besteht, kann immer noch eine verschiedene Stellung haben. Die Zeitfolge von — ∪ und ∪ — ist nach ihrer Quantität einerlei; aber beide haben eine verschiedene Qualität; jene ist sinkend, diese hebend.

Diese einfachen und kleinsten Zeitfolgen sind nun die ersten Elemente aller zusammengesetzten und größern Takte, Tanzschritte und Sylbenfüße; das, wodurch sie unser Interesse erregen, ist die Uebereinstimmung der Beschaffenheit des Rhythmus mit demjenigen Gefühle, wovon er der natürliche Ausdruck ist. Das, was diese Momente des Rhythmus mit unsern Gefühlen in Verbindung bringt, ist, daß nach der Eintheilung aller unserer Gefühle in starke und schwache (feurige und sanfte) der steigende Rhythmus den erstern, der sinkende aber den zweiten entspricht, und in der Darstellung dieser Gefühle festgehalten werden muß. — Da nun aus der mannichfaltigen Mischung der einfachen Zeitfolgen sehr viele zusammengesetzte Rhythmen hervorgehen, die insgesammt nach der Verschiedenheit ihrer Größe und ihrer Beschaffenheit sehr verschiedenartige Charaktere haben; so findet da wieder eine Wahl statt, die durch nichts anders als durch ihre Ueber-

einstimmung mit dem Gefühle, dessen Ausdruck im schönen Ganzen herrschen soll, gerechtfertigt werden kann.

§. 397. Die zweite Kraft, wodurch die Musik noch immer unabhängig von den Tönen, wirkt, ist die Bewegung (Zeitmaß, Tempo) oder der Grad der Geschwindigkeit, in welcher die Theile oder Glieder der Taktart, in welche der Satz eingekleidet ist, vorgetragen werden. Es gibt fünf Hauptarten, die von dem langsamen bis zum geschwinden Zeitmaße in nachfolgender Ordnung fortschreiten: 1) das langsame Zeitmaß, welches man mit dem Worte Largo bezeichnet; 2) das mäßiglangsame Zeitmaß, welches mit Adagio oder Lento bezeichnet wird; 3) das schrittmäßige, oder das zwischen dem langsamen und geschwinden Zeitmaße das Mittel haltende; man bezeichnet es mit Andante; 4) das muntere und lebhafte Zeitmaß, welches mit Allegro, zuweilen auch mit Vivace bezeichnet wird, und 5) das geschwinde Zeitmaß, welches man mit Presto zu bezeichnen gewohnt ist. — Das Larghetto, Andantino und Allegretto sind nur die Mittel- und Seitenlinien jener angebnen Hauptmensuren.

§. 398. Die Bewegung herrscht aber nicht allein durch das Ganze eines Tonstücks, und macht seinen Charakter bald durch Geschwindigkeit, bald durch Langsamkeit, bald durch die Mittelgrade derselben fühlbar; sie gibt auch in den kleinsten Theilen den geschleiften Noten im Ligato, so wie den gestoßenen im Staccato, charakteristischen Ausdruck, indem sie in jenen der Sanftheit, so wie in diesen der Heftigkeit des Gefühls entspricht. So wie nun die feurigen und sanften Gefühle im Gemüthe des Menschen sich verschiedentlich mischen, sich in mannichfaltigen feinen Abstufungen bald einander nähern, bald von einander entfernen, und nur auf der Mittellinie im Gleichgewichte halten: so muß es auch äußerste Endpunkte der Heftigkeit und Sanftheit des Rhythmus und der Bewegung geben, die unendlich viele Abstufungen und Mischungen zulassen, und sich da in der Mitte einander begegnen, wo sie das Gleichgewicht finden, worin auch das Wesen der Schönheit des Rhythmus und der Bewegung besteht. Rhythmus und Bewegung hat die Musik mit der Orchestik gemein, und ihre Bedeutsamkeit wird auch von dem ungebildeten Sinne erkannt.

§. 399. Was den Ton betrifft, so unterscheidet er sich zunächst im allgemeinsten durch seine Stärke und Schwäche;

denn mit diesen Unterschieden seines Charakters ist seine Bedeutung einem jeden leicht verständlich. Welches noch so wenig gebildete Ohr vernimmt nicht im lauten Aufschrei des ganzen Chors im Unisono in Mozart's Dies irae, Dies illa, den Ausdruck der heftigsten Gemüthsbewegung — und in seinem zu dem leisen Geflüster des Seufzers herabsinkenden Agnus Dei das Flehen der kraftlosen Wehmuth? Aber die Töne unterscheiden sich von einander nicht bloß durch ihre Stärke und Schwäche — sie haben ungeachtet der mannichfaltigen Ausweichungen in verwandte Töne auch einen eigenthümlichen Charakter von ihrem Gehalte der Höhe und Tiefe, von ihrer Härte und Weichheit, von ihrer Rauhheit und glatten Rundung. Jede Stimmung des Gemüths, jedes bleibende Gefühl, jede herrschende Leidenschaft hat so wie ihre eigene Farbe und ihren eigenthümlichen Gang, so auch ihren Grundton. Der Tonsetzer muß daher als Basis seines Werkes denjenigen Ton wählen, in welchem sich das Gefühl, welches er darstellen will, am reinsten und lebendigsten ausspricht. Einige Töne spielen kindlich froh um die Blumen des Lebens, andere hauchen elegische Wehmuth, andere drücken den Kampf und unendlichen Schmerz eines mit sich in Zwiespalt gerathenen Gemüths aus, oder klingen wie die letzten Seufzer eines gebrochenen Herzens; andere tönen wie Geistertöne, aus einer andern Welt, aus einer dunkeln und fernen Zeit herüber, wieder andere schweben gleichsam vom Himmel nieder, die Brust mit heiliger Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllend, noch andere wecken Flammen im Busen, daß der Hörer auffährt und sich in Schwerter und Tod stürzen möchte.

§. 400. Schubart hat in seiner Aesthetik der Tonkunst eine sehr wahre, nur bisweilen etwas zu pretiös ausgesprochene Charakteristik der Töne geliefert.

C dur; sein Charakter ist Unschuld, Naivität, Kindersprache ꝛc.

A moll; fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

F dur; Gefälligkeit und Ruhe.

D moll; schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B dur; heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt.

G moll; Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.

Es dur; der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine drei B die heilige Trias ausdrückend.

C moll; Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone.

As dur; der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F moll; tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.

Des dur; ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen (Gefühle) in diesen Ton verlegen.

B moll; ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone.

Ges dur; Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applikaturen dieses Tones.

Es moll; Empfindungen (Gefühle) der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem gräßlichen Es moll. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H dur; stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt, Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiete.

Gis moll; Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die in Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf,

mit einem Wort, alles was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe.

E dur; lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer voller Genuß liegt in E dur.

Cis moll; Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreise.

A dur; dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.

Fis moll; ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn; daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D dur hin.

D dur; der Ton des Triumphs, des Hallelujas, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

H moll; ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applikatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deßhalb findet man auch so wenig Stücke, welche ausdrücklich in denselben gesetzt sind.

G dur; alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er, wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt; vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E moll; naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C dur sich auflösenden Seligkeit

spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

§. 401. Der musikalische Ausdruck durch alle Töne ist so genau bestimmt, wie der Ausdruck in der Poesie. So wenig je das Gefühl, welches Matthison in seinem Elysium und in seiner Elegie, in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben, aushauchte, mit demjenigen identisch seyn kann, das uns in Bürger's Erzählung, der Kaiser und der Abt, oder Frau Schnipps anspricht; so wenig können auch die Gefühle, mit welchen Mozart sein unsterbliches Requiem schrieb, und die, mit welchen er: Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich, darstellte, in Eins zusammenfließen. Deßhalb blieben sich auch große Tonkünstler in der Ausführung des Grundtones für ihre Tonstücke gleich, da die Fülle und Kraft ihrer Phantasie sie vor Armuth und Dürftigkeit sichert, und sie vor den Angstgriffen armseliger Komponisten bewahrt, die durch das Bizarre und Gesuchte den Abgang des echten musikalischen Geistes zu verbergen suchen. Daher wirken auch eben durch jene genialische Haltung des Grundtones des darzustellenden Gefühls die großen Tonkünstler so entschieden auf das Gefühl ihrer Zuhörer.

§. 402. Aber auch ein jedes Instrument weicht rücksichtlich des Tons von dem andern ab. Deutlicher und ergreifender sprechen die, welche sich mehr der Menschenstimme nähern, die am höchsten steht, die der Grund- und Urton aller Musik ist; dem Gesange vermag sich keine andere Musik zu vergleichen; schwächer ist der Ausdruck der Saiten. Und wie von den verschiedenen menschlichen Stimmen jede ihr Eignes hat, wie nur mächtige Sachen dem Baß, zarte, schwärmende nur dem Tenor oder Sopran, tiefsinnige, rührende nur dem Alt angehören; so hat auch jedes Instrument seine eigene Sphäre. Sollten sich Blas- und Saiteninstrumente nicht zueinander verhalten, wie Nerven- und Muskelsystem, und die Menschenstimme zu beiden, wie die Seele zu diesen? Die Blasinstrumente sind das Centrum, (daher ihre Fülle und Einfachheit zugleich); die Saiteninstrumente sind die Peripherie, (daher ihr künstlerischer Umfang, ihre reiche Vir-

tuosität). Die Blasinstrumente neigen sich mehr zur Melodie, die geschlagenen Saiteninstrumente, wo die Töne einzeln gegeben werden, mehr zur Harmonie, die gestrichenen hingegen stehen zwischen beiden in der Mitte. Der Hauch ist die Seele der Blasinstrumente, sie sind geistigern Ursprungs, ihrer höhern Kraft ist auch ein größerer Widerstand in ihrer äußern Form entgegengesetzt, und so ist die Fülle, in der ihr Ton hervortritt, durchdringender, reiner und liebevoller. Die Saite hat die abhängigere Erregbarkeit des Weiblichen; ein Hauch, ein Blatt, ein Windstoß setzt sie in zitternde Bewegung, und theilt ihr einen Geist mit; daher das zarte Beben der Aeolsharfe, des Resonanzbodens der Geistersprache, gleichsam des Naturzustandes der Saitenwelt. So wie die Körperwelt der Träger des Geistigen ist, so sind die Saiteninstrumente die Träger der Blasinstrumente; das Pausiren dieser, das die leichte Ermüdung der menschlichen Lunge nöthig macht, gleicht dem Schlafe, in welchem sich die Seele auf dem Körper ausruht.

§. 403. Bedeutsam ist es, wie in den Instrumenten, immer steigend, die Sehnsucht nach dem höchsten und einfachen Wort, nach der Ursprache, die alles geredet, erwacht. Fast ganz sehnsuchtslos beginnt das Schwirren der Saite, wie das erste dumpfe Erregungszeichen des Metalls; es ist beinahe stumm und taub auf dem Hackebret und seinen Verwandten, den völlig parodischen Instrumenten der Musik. Leiseres Regen und Leben entspinnt sich allmählig, es verfeinern sich die Saiten, ein silbernes, heitres, in sich zufriedenes Leben ist der Geist der Lyra (bei den Alten auch Chelyn und Telyn genannt) der Mutter aller besaiteten Instrumente. Sie war darum das begleitende Instrument der griechischen Gesänge. Etwas tiefer als die Laute steht die Guitarre (Zither, im Deutschen auch Mandoline genannt). In ihr spricht sich ein leises Sehnen der Liebe aus. In diesen Greifinstrumenten lebt der warme Odem eines südlichen Himmels, so wie sie auch unter Tanz und Gesang und Blüthenduft, und im warmen Nachthauch an dem Fenster der Geliebten unter einem südlichen Himmel am besten gedeihen.

Laut wird die höhere Sehnsucht in der Harfe, einem Propheten- und Bardeninstrument, wunderbar gemischt aus den Elementen der Gefühlsweise des Orients und des Nordens. Gewaltiger ist der Erdenschmerz der Harfe, wilder ihre Klage im Ge-

fühl ihrer Kraft, wenn sie den Barden begeistert; aber von der Andacht beherrscht, betet sie Psalmen gleich dem Meer, und ihr Widerhall ist die Riesenharfe, worauf der Sturm des Herrn spielt. Die hohe heilige Gewalt im Streben des Losreißens ist wohl der eigentliche Charakter der Harfe. Die Sehnsucht reißt in die Saiten, ihre Kraft zerreißt nicht, und verliert sich von Erschütterung zu Erschütterung leiser bis zur feierlichen Stille und Ruhe. Wenn sich Chorgesang der Harfe vermählt, gibt sich ihre Sehnsucht immer voller hin, ihre Akkorde ringen gleichsam mit den Hemmungen, welche der vollkommenen Vereinigung entgegenstehen, und in der höchsten Feier, wenn sich die Menschenstimmen wie zu einer Glorie sammeln, und den Harfenton überschallen, stirbt dieser, gibt die Seele hin, und ist eins geworden mit dem All der Musik. Die Orgel und der Flügel haben sie jedoch aus Kirchen und Privat-Koncerten verdrängt. Bei der Harfe muß der Virtuose vor Allem suchen, das beständige Pizzicato so unmerklich als möglich zu machen.

Dem Geschlecht der Harfen scheint das der Violinen gegenüber zu stehen. Es verhält sich wieder männlich zu diesen, und steht als dirigirender Apoll unter den weiblichen Musen der Gesangwelt. Der Umfang, den die Violine durch ihre heutige musterhafte Stimmung erhält, erhebt sie zu einem hohen Range im Orchester. Auf der Violine, diesem bei seiner Einfachheit so vortrefflichen Instrumente, koncentrirt sich das mehr, was sich auf der Harfe in erregbarer Sehnsucht hingibt. Die Lyra mit ihrem Plektrum bildet das Glied ihrer Verwandtschaft. Durch den Bogenstrich tritt die Violine in ein Verhältniß zu den Blaseinstrumenten, das die Harfe nicht besitzt; jene vermag sich sogar dem Ideal aller Tongebilde, dem Gesange, in süßen krystallhellen Klängen zu nähern. Man kann in der Violine die Klarheit, wie in der Harfe die Tiefe, als vorherrschenden Charakter bestimmen. Bei der Ausführung muß beim wahren Violinisten treffliche Applikatur, eine äußerst gelenkige Hand, leichte für jeden Vortrag angemessene Bogenlenkung, ein reiner Strich, und ausdrucksvoller Harpeggio zu finden seyn.

Die Viole (Bratsche oder Altgeige) drückt tiefe Trauer und sanfte Wehmuth aus. Ihr Umriß ist der Natur des Instruments nach äußerst scharf, fast wie Glaston. Jeder neue

Takt muß so ferm eingeschnitten werden, daß er wie ein Scheermesser die ganze Symphonie durchschneidet.

Das Violoncell drückt seinen Willen in fester Sprache aus; auch da, wo es in die obere Region der Töne emporsteigt, behauptet es seine klare Sicherheit. Es schöpft aus dem dunkeln Born seiner untern Klänge seine Kraft, und derselben heiter bewußt, gleitet es zu den Krystallbächen der obern Töne hervor, und nimmt gern ein freundliches Sonnenlicht in den weicheren Spiegel auf. Der anhaltende Strich des Bogens, der nicht wie die Hand unstät und suchend, die Saiten erschütternd, sondern der mit festem Willen über ihnen ruht, und ihnen gebeut, verlängert die Saitenklänge bis zur Verwandtschaft mit den Tönen der Blasinstrumente. Seiner Fülle und Darstellungskraft bewußt, freut sich das Violoncell daran, die Tiefe und die Höhe zu umfassen, und so manchen Gespielen in seiner Sprache anzureden; oft glaubt der pathetische Kontrabassist, die liebliche Glockenstimme, die Klarinette sich geneckt, die Violine wähnt eine wetteifernde Schwester vor sich zu haben; und mit dem Fagott, der unter den Blasinstrumenten einen ähnlichen Scherz treibt, versteht sich das Violoncell, sie theilen sich einander ihre Neckereien in der Gesellschaft der Instrumente mit, wobei der redende Mensch gleichfalls nicht geschont wird. Unverkennbar ist ein ironischer Zug im Violoncell; das sichere Gebieten des Bogens über die Saiten, und die Annäherung seiner Stimme an die Hauchklänge durch den schwellenden gehaltenen Bogenstrich, theilt ihm eine Lust an seinem Umfange mit, und zwischen dem Ernst seiner Tiefe und der Zartheit seiner Höhe wohnt eine Region der Prosa, der Parodie und Launigkeit, welche sich der Neckerei, die das Ungefähr auf ihm hin und wieder treibt, bewußt wird, an ihr Gefallen und sich in ihr und seiner witzigen Freundschaft mit dem mimischen Fagott vergnüglich findet.

Die Bässe (Violons) sind die Träger des Tongebildes, ein Hütergeschlecht, das den Harem der süßen Töne bewacht und in Ordnung hält, dazu geschaffen, Piedestal zu bleiben und nie Bildsäule zu werden: und in kleinern Tonstücken, für die dieß Instrument zu kolossal ist, wird es von einem der koncertirenden übertragen.

Man muß die einfache Lyra als die Mitte der Saitenwelt betrachten, von welcher ihre Geschlechter nach entgegengesetzten

Richtungen hinlaufen, deren gegenseitiges Aeußerstes wir in der Harfe, und in der Violine als dem vollkommensten Weiblichen und Männlichen im Geschlechte der Saiteninstrumente anerkennen. Bedeutsam vereint daher die Lyra noch das Spiel des Plektrums und der Hand, welches getheilt, in der Harfe und Violine in seiner höchsten Virtuosität und Umfänglichkeit erscheint.

§. 404. Die Orgel ist gleichsam eine Dynamik aller Instrumente, der Kapellmeister, die Symphonie unter den Instrumenten, das Symbol der Harmonie, vom Geiste der Musik, welchen die Andacht unter der süßen Gestalt einer Heiligen verehrt, dem erhabenen Amte des Kirchendienstes geweiht, alles umfassend. In der Orgel braust und wogt das Tönen des Weltalls in allen Formen und Gestalten. Man fühlt sich versenkt in die Tiefen der Natur und hinabgerissen von dem Strudel der Töne fern von jedem Laute des Lebens. Mit höherer Fülle und Ausdauer strebt die Orgel den kräftigen Hauch der Blasinstrumente zu besitzen, sie leitet ihn massenweise in ihre künstlichen Lungenwerkzeuge herein; aber jenes schöpferische Herausströmen aus innen erscheint hier nur als Meisterstück der Mechanik, ohne eigenthümliche Schöpferkraft. Die Grundzüge dieses so herrlichen und kunstreich zusammengesetzten Baues, dieses großen Maschinenwerks der Musik, das von der Hand eines und der Handreichung weniger andern Menschen in erschütternde Bewegung gesetzt wird, sind keine andern, als die einfache Gestalt der alten Panpfeifen und des Dudelsacks.

§. 405. Das Klavier ist eine Art Mikroskosmos der Orgel, mit Saiten und Klangboden ausgeführt. Das Klavier unterscheidet sich wesentlich dadurch von der Orgel, daß es der Menschenstimme die volle Herrschaft läßt, die Orgel aber, in ihrer wahren und vollen Wirksamkeit, die Menschenstimme verschlingt, und alle Harmonie derselben überwältigt; daher ihr auch am schicklichsten eine unisone Masse entgegen tritt, um von ihr aufgenommen in ihrer Gewalt-Harmonienfülle emporzusteigen. Das Pianoforte will das Streben des Klaviers nach den umfassenden Toncharakteren der Orgel weiter treiben, es fehlt ihm aber das eigentlich Schöpferische und Schwelgende im Klang; man muß es als eine Art Buch unter den Instrumenten betrachten, aus welchem sich die musikalischen Gedanken deutlich und angenehm lesen lassen, das eine sehr bequeme Form hat, und darum für

Komponisten und Dilettanten immer aufgeschlagen ist. Man liest zum Genuß, und zur Uebung in den musikalischen Chiffern, für sich darin, und liest daraus vor, um seine Fertigkeit, seine Gewandtheit, seinen Geschmack und seinen Wohllaut zu zeigen, oder um andern gesprächsweise einen musikalischen Gedanken und die Ergötzung an demselben mitzutheilen. Es ist so auch auszüglichen Uebersetzungen von Tonstücken größerer und mehrerer Instrumente geweiht, und überträgt Ouverturen, Symphonien rc. nach ihren Hauptgedanken auf eine angenehme Weise. Das Pianoforte gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Produktionsgabe hat. — Eine selbstständigere Steigerung des Klaviers, welche mehr das Streben nach Erreichung der Orgel im Kleinen aufgegeben hat, und dagegen einen reinen, bestimmten, durchgreifenden Silberton erhielt, ist der Flügel. Geringer Modulationen im Klange fähig, ist er dagegen wie ein gerades, reines, wahres Herz, das seine Stimme wie das Gewissen unveränderlich hindurch tönen läßt, und so ist er würdig geworden, unter der Hand des Kapellmeisters die Ausführungen des Orchesters bei der Oper zu leiten, wie uns der lautere schlichtere Sinn mit reiner Hand durch die Irrgewinde dieses Lebens führt.

§. 406. Die Harmonika, eine Erfindung oder vielmehr Verbesserung Franklin's, ist aus der Region der Saiten geschieden. Der Klang wird von den zirkelförmig ineinander gewundenen Gläsern oder vom Stahl losgezogen, die ihn unter Klagen frei geben, wie der Körper die Seele, wenn sie ihn verlassen will. Wir empfinden daher bei diesen Tönen, beim Andrang des Höheren und Ueberirdischen das Irdische in seinem Widerstand mit doppelter Macht. Der Harmonika innerster Charakter ist heilige Wehmuth der Sehnsucht und des Glaubens, Hinüberstreben in eine andere Welt. Die ganze Wirkung der Harmonika wird zerstört, sobald ihr Ton wirklich in jeder Hinsicht als Ton behandelt, und in Absicht der Dauer beherrscht wird im Allegro. Daraus aber, daß die Harmonika wie eine Geisterstimme erscheint, weit, weit hinaus verschlagen in die Einsamkeit des Weltraums, fern von allen Sonnen und Erden, allein tönend, ohne daß irgend ein anderer Laut sich dazu mischt, oder daß die Stimme irgend etwas annehmen kann, was ihr ein Beigetön irdischer Form und Stoffes geben könnte, ergibt

sich die Beschränkheit ihrer Wirksamkeit und die Unmöglichkeit in das Gesammtleben der Tonkunst als Kunst befriedigender einzugreifen. Als begleitend verdunkelt sie die Singstimme, als koncertirend verlieren die sie begleitenden Instrumente, da sie ihr im Tone so weit nachstehen. Sie wird daher am füglichsten allein genossen, und kann unter gewissen romantischen Verhältnissen von zauberischer Wirkung seyn, greift aber immer die Nerven an. Das von Kaufmann erfundene Harmonichord hat durch größere Biegsamkeit, eigenthümlichere Kraft, reichere Fülle der Darstellung, manche Vorzüge vor der Harmonika. Seine Bässe haben eine mächtige und tiefsinnige Schwingung; der Diskant ist der Fröhlichkeit einer Schallmei fähig. Es mag die Orgel unter dem Geschlechte der Harmoniken heißen.

§. 407. Derselbe Geist, der das große Uhrwerk der Musik, die Orgel, erbaute, ist auf dem Wege der berechnenden Mechanik noch zu andern höchst wunderbaren musikalischen Resultaten gelangt. Aber jede Erfindung neuer Instrumente, durch welche die unmittelbare Berührung mit dem innern Leben des Tonerzeugenden vermindert oder aufgehoben wird, ist ein Verderb für die Kunst, wenn es Tonwerkzeuge verdrängt, bei welchen diese Berührung in genügenderem Maße statt findet.

§. 408. Ueber die Saiteninstrumente erheben sich, näher der Menschenstimme, die Blasinstrumente. In den sogenannten Holzblasinstrumenten läßt sich der Charakter des Weiblichen, in den Metallinstrumenten, der Trompete ꝛc. der männliche erkennen. Parallel mit einer ähnlichen Reihe von Saiteninstrumenten, laufen wohl die unvollkommnern Blasinstrumente, die Pfeifchen, Flageolets, mit ihrem noch schneidenden Ton, der sich höher hinauf in den Blasinstrumenten verliert, und nur noch einmal in höherer Ordnung in der Trompete wiederkehrt, bis er sich in der Posaune in höchster Erhabenheit vertieft und aushallt. Wie das Leben mit der Kindheit, so beginnt ohne Zweifel diese Ordnung von Instrumenten mit der einfachen Rohrpfeife und ihren Hirtengeschwistern, die einem Naturlaut und der Nachahmung seines Instruments ihre Entstehung verdankte, und daher die Erfindung des Pan genannt wurde.

Die Flöte ist der stille Abschiedsseufzer und die stille Klage der trauernden Geliebten; sie ist das Instrument des süßen irdi-

schen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinsterbens in einer Lust, die dem Verlangen doch nicht genügt. Die Nachtigall ist die Flöte des Frühlings; Wehmuth irdischer Liebe ist ihr Charakter, sie ist ein süßes Moll im Wohllaute des Frühlings.—Die Flöte und die Harfe, deren Geist die Sehnsucht nach dem Unvergänglichen, hinweg von der Spannung des Irdischen ist, gegen dessen Widerstand sie ringt, stehen im umgekehrten Verhältniß, und ihre Vermischung bewirkt daher ein schönes harmonisches Tongebild.

Lieblich wie dieses Instrument selbst, wird die Klarinette schon durch ihren Namen bezeichnet; denn sie ist klar und nett. In ihr möchte man Seelenfrieden, kindliche Munterkeit, Klarheit des Wesens und süße Fülle des Herzens unterscheiden. Ihr Ton ist das herzige, himmelblaue Vergißmeinnicht unter den Klängen. In der Klarinette athmet ein von Schmerz genesenes Leben, reines Wohlseyn, innerer klarer Himmel; die Liebeskrankheit, der süße Wahnsinn der Flöte ist geheilt; in der Klarinette liegt die helle laute Freude an dem rückkehrenden Sieger. Wie die süße sanftmüthige Schallmei rührend aus den goldnen Auen der Kindheit herübertönt, so klingt in der Klarinette ein zweiter idyllischer Zustand durch die Seele, der Zustand einer herzlichen, warmen, treuen Vereinigung, inniger Beruhigung, heitern Erwachens von schweren, trübsinnigen Träumen. Tiefer als die Klarinette steht die Hoboe. Der Ton der reinen Hoboe nähert sich in der Höhe sehr der Menschenstimme, in der Tiefe aber hat sie noch viel Gänsemäßiges; daher man ihr durch Sortinen den Gänseton zu nehmen gesucht hat. Am besten aber ist es, wenn der Meister seinen Hauch so in der Gewalt hat, daß er den tiefen Tönen dadurch ihr Unangenehmes abringt. In der Hoboe liegt die schüchterne Zartheit, die von der Stärke des geliebten Kriegers sich scheu zurückzieht.

Vom Fagott war bereits beim Violoncell die Rede. Er schmiegt sich in alle Formen, er begleitet Kriegsmusik mit männlicher Würde; er läßt sich im Kirchensaale mit Majestät hören; trägt die Oper; räsonnirt mit Weisheit im Koncert; gibt dem Tanze Schwingen, und ist alles, was er seyn will. Beim Fagott zeigt sich ein wellenartiges Beben mit dem Charakter des Gehemmtseyns, welches ihm im Allegro immer einen komischen, im Adagio einen sonderbar wehmüthigen Ausdruck gibt.

Die Trompete ruft freudig die stolze Ahnung einer he-

roischen Abkunft im Menschen auf, sie ernennt ihn zum B
der Welt; flammendes frisches Morgenroth zuckt als T
um seine Stirn, und der kecke Blitz der herrlichen Klänge
tet vor ihm, seine Schritte heben sich und folgen; er fü
Leben von ewigher und verachtet den Tod. Doch haben
Künstler gezeigt, daß man die sortinirte Trompete auch
Ausdrucke des tiefsten Schmerzes gebrauchen könne.

Die Posaune, die sich in drei Zweige ausbreit
die Alt-, Tenor- und Baßposaune, ist eigentlic
Trompete, nur mit dem Unterschiede, daß durch Hin- und
schieben alle fehlenden Töne hervorgebracht werden können.
Ton ist durchschneidend und weit dicker als Trompetenton
ganz für die Religion und nie fürs Profane gestimmt,
sie auch in Opern ꝛc. angewendet wird. Die Posaune ist
sam eine allem Irdischen Vernichtung drohende Stimme aus
andern Welt. Sie ist das Tonwerkzeug der kriegenden G
die Stimme, welche zum Weltgericht ruft; in ihr offenba
das Furchtbar-Erhabene in einer eigenthümlichen Erscheinun

Der Ton des englischen Horns liegt im Gebie
Alts und des Tenors, und schickt sich trefflich zum Ausdru
Schwermuth und tiefen Melancholie; man hört es ihm
an, daß es eine Erfindung der Britten ist. Aber nicht n
ler Schmerz und alle Sehnsucht, auch alle Lust und alle
tönt in den einfachen Klängen des Waldhorns; das He
räth bei seinen Tönen in wunderbare Bewegung, der Klan
nes dunkeln Sehnens, seines ewigen Leides, seines inner
Erzitterns für Liebe ist frei geworden aus seinen Banden,
sinkt in die Arme des Geliebten. Das Waldhorn ist die S
me der Ferne, der ewigen Nähe, ein rührender Ruf, bei
uns das Gefühl der unendlichen Liebe durchströmt. Nicht di
sammengesetztesten, nicht Instrumente vom größten Umfange
dem Ideale der Musik am nächsten. Es ist tief in der Seel
Menschen und der Musik gegründet, daß ihn einfache Töne
Gesangweisen, z. B. die wenigen Klänge des Waldhorns,
Melodie des Stabat mater ewig am meisten in seinem g
Wesen durchdringen; sie sind gleichsam Anfang und Ende all
dischen Musik, das Höchste, aus dem sie kommt, und in
sie heimkehrt; daher auch die Seligkeit, die das Verhallen
ser einfachen Allsprache noch hinter sich zurückläßt.

Ein äußerst schneidendes, und wie ein Schwerdt die zahl-
hsten Gemeinden durchdringendes Instrument ist die Zinke.

§. 409. Die gespannten Felle (Pauken und Trommel)
en eine so unvollkommene, dem eigentlichen Tönen und Klin-
entfernte, und mehr dem Schall oder Getöse verwandte Art
barer Bewegung, daß man sie in der Tonkunst wenig und
untergeordnet und bei gewissen, besonders charakterisirten
rstellungen der Musik gebrauchen kann. Die Pauke ist ei-
tlich bestimmt, die Grundstimme zu einem Trompeten-Chore zu
en. Die große Trommel fällt bei der türkischen Musik
bei den Hauptakkorden, welche gleichsam den Grundrhythmus
eichnen, ein, während die kleine Trommel daneben größ-
theils immerfort wirbelt und fluthet.

Ueber das Eigenthümliche der Instrumente s. Lotosblätter von
dorus (Gfn. Löben) 1. Thl. S. 298. ff.

§. 410. Diese bestimmten Charaktere sollten überall den dich-
den Tonkünstler in der Wahl dieser Instrumente be-
nmen. Aber wie oft werden sie nicht bloß zur Verstärkung in Einen
or zusammengepreßt, wo sie nichts weiter, als die Gewalt des
ndrucks auf das Ohr, vermehren sollen! Wie sollen Töne von
abstechendem Gehalte zu irgend einer Einheit der Wirkung zu-
mmenfließen, da sie sich gerade wegen der eindringenden Ver-
iedenheit ihres Charakters so vernehmlich hören lassen? Vielleicht
dieß der Hauptgrund, warum die Musik, die kriegerische aus-
enommen, worin die muthige Trompete immer vorherrscht, wenn
aus lauter Blasinstrumenten besteht, und nicht durch ihren
Träger, die Violine, in Eins verschmolzen wird, nicht lange zu ge-
allen pflegt.

§. 411. Die Melodie ist dem Tonkünstler die angenehme
Folge der Töne. Ihr Wesen besteht in dem Ausdrucke des Gefühls,
ie ist gleichsam die Musik in der Musik. Zu diesem Ausdrucke wird
ber erfordert, daß die Töne sowohl an sich, als in ihrer Folge
it dem Charakter des Gefühls zusammenstimmen, dessen Wider-
all das Tonstück seyn soll. Uebrigens muß jede Folge von Tönen
rganisches Glied des Ganzen seyn, d. h. jede Melodie muß
inen Hauptgedanken haben, dem die übrigen nicht etwa,
ie es leider! nur zu oft geschieht, bloß angereiht oder angehängt
nd, sondern mit dem sie im innigen Verein stehen, daß sie aus
m selbst auf eine leichte ungezwungene Art, ungefähr wie Aest-

und Zweige aus Einem Stamme hervorgehen, und mit den fo
genden Gliedern sich eben so leicht und zwanglos nach den Gesetz
der Harmonielehre zu einem Ganzen verbinden. Die Melodi
ist das Erste und Vorzüglichste in der Musik, w
ches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergrei
Ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie ist jeder Schmuck der I
strumente 2c. nur ein Flitterputz ohne inneres Leben.

Die Melodie soll singbar, sie soll Gesang seyn
frei und ungezwungen, unmittelbar aus der Brust des Mensch
strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderba
sten geheimnißvollsten Lauten der Natur ertönt.

Der erste wesentliche Bestandtheil der Melodi
ist ihr schöner Rhythmus. Die Schönheit einer rhythmisch
Bewegung entsteht aber aus dem Gleichgewichte ihrer Zeitabschni
te. Das Recitativ und die Phantasie haben kein
Melodie; denn sie sind ohne herrschenden Rhythmus; sie kön
nen uns nur durch die Kraft und das Interessante ihrer Harmonie
gefallen.

Die zweite Quelle der Schönheit der Melodie
ist ihre Bewegung in einer bestimmten Tonart. Mo
zart's Ouverture zum zweiten Akt der Zauberflöte und der dar
auf folgende Priesterchor in F dur, sind voll eines feierlichen My
sticism, voll eines inbrünstig andächtigen, doch nicht besorgnißvo
sen Gefühls; der Priesterchor in D dur eben daselbst, gleichfal
voll eines erhabenen, aber bei der Ahnung eines nahen Sie
schon viel heiterern Ernstes, Gefühle, welche gewiß nicht
gut und treffend in jeder andern beliebigen Tonart würden
ben werden können. So auch dürfte zu der schrecklich erha
Scene des Geisterauftritts im Don Juan wohl nicht leicht
andere Tonart so ganz geeignet seyn, als die gewählte in D

Die Dur- und Molltonarten haben jede ihren
thümlichen Charakter; jene dienen in der Regel mehr zum Au
fröhlicher und lebhafter, diese zum Ausdruck weicher und t
ger Gefühle. Ungebildete Völker lieben die letzteren. Nicht
hat jede Tonleiter, nach der Verschiedenheit ihres Gru
und dessen Lage und Verhältniß im Tonsystem ihren eigenen
von Härte und Weichheit und ihren besondern, zum Ausdruck
wisser Gefühle vorzüglich geeigneten Charakter. Eine jede Ton
hat aber zu beiden Seiten eine verwandte Tonart, G dur z. B.

auf der einen Seite C dur, auf der andern D dur, zwischen denen sich die Melodie hin und her bewegen, bald unvermerkt in die eine übergehen, und in die ursprüngliche und herrschende zurückkehren kann, ohne die Einheit und den melodischen Zusammenhang des Gesanges zu stören. Diese regelmäßige, sich immer im Gleichgewicht haltende Bewegung, verbunden mit wohllautender Mannichfaltigkeit in nahen und fernen Uebergängen der Tonfolge (der Modulation im engern Sinne) gibt der Melodie ihre Schönheit. Die Uebergänge in der Melodie können nur selten gewaltsam seyn, da die menschlichen Gefühle an sich unmerklich ineinander übergehen und verschmelzen, und nur bei einer tiefern Erschütterung von außen oder von innen, mit stärkerer Macht ineinander greifen, indem die entferntern sich sogleich, ohne den Eintritt der vermittelnden Gefühle, berühren. Das Hauptgefühl in der Seele des Tonkünstlers gibt das Thema der Melodie an, um welches sich, in ausweichenden Richtungen, die verwandten Gefühle, dargestellt in analogen Modulationen, bewegen. Nur durch die befriedigende Darstellung des ganzen Kreises der mit dem Hauptgefühle verwandten Gefühle wird die Melodie vollendet.

Die neuere Melodie hat vielleicht einen Reitz in ihrer Bewegung, und eine Schönheit in ihrer Gesetzmäßigkeit, welche der alten abging, — und diese verdankt sie der Harmonie. Indem sie sich mit Anmuth in so vielen mannichfaltigen Figuren bewegt, deren Ausführung nur einer sehr geübten menschlichen Stimme und der gewandten Kunst auf einem geschmeidigen Instrumente möglich ist, so steht sie zugleich überall unter der Herrschaft der Haupttöne, welche die Harmonie durch ihre Begleitung von den vorbereitenden oder nachhallenden Durchgangstönen, auf eine fühlbare Art unterscheiden. — Wenn nun die Schönheit der Melodie aus der Schönheit des Rhythmus und der Tonfolge zusammengesetzt ist, und beide nicht ohne Gleichgewicht und Gesetzmäßigkeit der Bewegung und der Tonfolge möglich ist, so ist das Gefühl derselben ein eigenthümlicher Vorzug der vernünftigen Menschennatur. Hievon überzeugt uns auch der gesangreiche Theil der thierischen Schöpfung in ihrem wilden Zustande. Den Dichter mag das frohe Morgenlied, womit sich die erwachte Lerche zu den Wolken erhebt, noch so sehr entzücken; den sentimentalen Lustwandler mag im Mondschein einer lauen Frühlingsnacht der Gesang der Nachti-

Richtungen hinlaufen, deren gegenseitiges Aeußerstes wir in der Harfe, und in der Violine als dem vollkommensten Weiblichen und Männlichen im Geschlechte der Saiteninstrumente anerkennen. Bedeutsam vereint daher die Lyra noch das Spiel des Plektrums und der Hand, welches getheilt, in der Harfe und Violine in seiner höchsten Virtuosität und Umfänglichkeit erscheint.

§. 404. Die Orgel ist gleichsam eine Dynamik aller Instrumente, der Kapellmeister, die Symphonie unter den Instrumenten, das Symbol der Harmonie, vom Geiste der Musik, welchen die Andacht unter der süßen Gestalt einer Heiligen verehrt, dem erhabenen Amte des Kirchendienstes geweiht, alles umfassend. In der Orgel braust und wogt das Tönen des Weltalls in allen Formen und Gestalten. Man fühlt sich versenkt in die Tiefen der Natur und hinabgerissen von dem Strudel der Töne fern von jedem Laute des Lebens. Mit höherer Fülle und Ausdauer strebt die Orgel den kräftigen Hauch der Blasinstrumente zu besitzen, sie leitet ihn massenweise in ihre künstlichen Lungenwerkzeuge herein; aber jenes schöpferische Herausströmen aus innen erscheint hier nur als Meisterstück der Mechanik, ohne eigenthümliche Schöpferkraft. Die Grundzüge dieses so herrlichen und kunstreich zusammengesetzten Baues, dieses großen Maschinenwerks der Musik, das von der Hand eines und der Handreichung weniger andern Menschen in erschütternde Bewegung gesetzt wird, sind keine andern, als die einfache Gestalt der alten Panpfeifen und des Dudelsacks.

§. 405. Das Klavier ist eine Art Mikroskosmos der Orgel, mit Saiten und Klangboden ausgeführt. Das Klavier unterscheidet sich wesentlich dadurch von der Orgel, daß es der Menschenstimme die volle Herrschaft läßt, die Orgel aber, in ihrer wahren und vollen Wirksamkeit, die Menschenstimme verschlingt, und alle Harmonie derselben überwältigt; daher ihr auch am schicklichsten eine unisone Masse entgegen tritt, um von ihr aufgenommen in ihrer Gewalt-Harmonienfülle emporzusteigen. Das Pianoforte will das Streben des Klaviers nach den umfassenden Toncharakteren der Orgel weiter treiben, es fehlt ihm aber das eigentlich Schöpferische und Schwelgende im Klang; man muß es als eine Art Buch unter den Instrumenten betrachten, aus welchem sich die musikalischen Gedanken deutlich und angenehm lesen lassen, das eine sehr bequeme Form hat, und darum für

Komponisten und Dilettanten immer aufgeschlagen ist. Man liest zum Genuß, und zur Uebung in den musikalischen Chiffern, für sich darin, und liest daraus vor, um seine Fertigkeit, seine Gewandtheit, seinen Geschmack und seinen Wohllaut zu zeigen, oder um andern gesprächsweise einen musikalischen Gedanken und die Ergötzung an demselben mitzutheilen. Es ist so auch auszüglichen Uebersetzungen von Tonstücken größerer und mehrerer Instrumente geweiht, und überträgt Ouverturen, Symphonien ꝛc. nach ihren Hauptgedanken auf eine angenehme Weise. Das Pianoforte gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Produktionsgabe hat. — Eine selbstständigere Steigerung des Klaviers, welche mehr das Streben nach Erreichung der Orgel im Kleinen aufgegeben hat, und dagegen einen reinen, bestimmten, durchgreifenden Silberton erhielt, ist der Flügel. Geringer Modulationen im Klange fähig, ist er dagegen wie ein gerades, reines, wahres Herz, das seine Stimme wie das Gewissen unveränderlich hindurch tönen läßt, und so ist er würdig geworden, unter der Hand des Kapellmeisters die Ausführungen des Orchesters bei der Oper zu leiten, wie uns der lautere schlichtere Sinn mit reiner Hand durch die Irrgewinde dieses Lebens führt.

§. 406. Die Harmonika, eine Erfindung oder vielmehr Verbesserung Franklin's, ist aus der Region der Saiten geschieden. Der Klang wird von den zirkelförmig ineinander gewundenen Gläsern oder vom Stahl losgezogen, die ihn unter Klagen frei geben, wie der Körper die Seele, wenn sie ihn verlassen will. Wir empfinden daher bei diesen Tönen, beim Andrang des Höheren und Ueberirdischen das Irdische in seinem Widerstand mit doppelter Macht. Der Harmonika innerster Charakter ist heilige Wehmuth der Sehnsucht und des Glaubens, Hinüberstreben in eine andere Welt. Die ganze Wirkung der Harmonika wird zerstört, sobald ihr Ton wirklich in jeder Hinsicht als Ton behandelt, und in Absicht der Dauer beherrscht wird im Allegro. Daraus aber, daß die Harmonika wie eine Geisterstimme erscheint, weit, weit hinaus verschlagen in die Einsamkeit des Weltraums, fern von allen Sonnen und Erden, allein tönend, ohne daß irgend ein anderer Laut sich dazu mischt, oder daß die Stimme irgend etwas annehmen kann, was ihr ein Beigetön irdischer Form und Stoffes geben könnte, ergibt

gall in noch so süße Schwärmereien wiegen; sie mögen noch so zauberische Töne zu hören glauben; so sind es doch immer keine Melodien, was sie hören; denn es fehlt diesen Tönen an Rhythmus und an der gesetzmäßigen Bewegung in einer bestimmten Tonart. Daß man einige zahme Singvögel zur Wiederhohlung von kurzen melodischen Sätzen abrichten kann, beweiset so wenig etwas gegen ihren unmelodischen Naturgesang, als es gegen den vierfüßigen Gang der Hunde beweiset, daß man einige von ihnen auf zwei Beinen zu gehen lehrt.

Ihre Schönheit hat also die Melodie von dem Gleichgewicht in ihrer Bewegung; ihre Süßigkeit erhält sie von ihrer Bedeutsamkeit, und ohne diese würde es ihr an der interessantesten Hälfte ihres Werthes fehlen. Rhythmus, Bewegung, Gehalt des Tones — alles dieses ist bedeutend, und alles dieses ist Element der Melodie. Allein außerdem ist es besonders das Verhältniß der Töne zu einander nach ihrer Nähe und Entfernung, der Abstand der Töne in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe, das Tonverhältniß, oder das was man die Intervalle der Töne nennt, woher die Melodie ihre bedeutende Kraft und ihren Charakter nimmt. Das, was diesen größern oder kleinern Intervallen ihre Bedeutung gibt, kann nichts Anderes seyn, als die Gefühle, denen sie entsprechen. Für die thätigen, kraftvollen hat die Melodie ihre großen Intervalle, bis in die Decima und Duodecima, für die sanften ihre Schleifungen durch halbe Töne, und in der menschlichen Stimme, dem bildsamsten aller musikalischen Instrumente, durch alle kleinsten Theile des Tones. In den kräftigen Gefühlen steigt und fällt die Stimme durch die weitesten Räume, die in ihrem Umfange liegen; in den sanften kraftlosen sinkt sie und hebt sie sich mit Mühe und nur zu der kleinsten Abweichung, wie durch das Verschmelzen der Töne in einem unwillkührlichen Seufzer, der sich aus der beklommenen Brust hervorpreßt. So ist es in der Natur, und so kann es nur seyn. Der Zorn, die Rachbegier, die Freude erheben ihre Stimme in lautem Aufschrei, so wie in dem Springen von den tiefsten zu den höchsten, und von den höchsten zu den tiefsten Tönen, und verkünden so ihr Kraftgefühl; der Schmerz hat kaum das Vermögen, sich in dem schwächsten Hinschmelzen der Stimme auszuhauchen. Dieß ist auch die Ursache, warum sich die sanften Gefühle gewöhnlich in den weichen Tonarten, die rüstigern hingegen in den harten Tonar-

Wort selbst stammt zwar von ihnen her, und kommt oft genug in ihren Werken musikalischen, sowohl als nicht musikalischen Inhalts, vor; sie verbanden aber damit einen ziemlich mannichfaltigen Sinn, indem sie es bald für jede Uebereinstimmung mehrerer Dinge zu einem Ganzen, bald in engerer Bedeutung für die Komposition einer Melodie nahmen. Daß es einer Nation, die doch alle andern schönen Künste zum Gipfel der Vollendung steigerte, an Kenntniß der Harmonie in unserem Sinne fehlte, muß um somehr befremden, da die Vertheilung der Melodie und des Rhythmus unter mehrere zugleich tönende Stimmen so vieles beiträgt, sowohl das Vorübergehende, den Zustand der Gemüthsbewegungen, die Gefühle, als das Beharrliche, d. i. den bleibenden Charakter, das Gemüth selbst, lebendiger und bestimmter zu versinnlichen, und da ferner die begleitenden Ausdrücke der Harmonie für die Hervorhebung jedes Bedeutenden in einem Tonstücke eben das sind, was die halben, ganzen und Schlagschatten in einem Gemälde. Sehr wahrscheinlich beschränkte sich dasjenige, was die Griechen von Harmonie wußten, auf das Fortschreiten in Octaven, Quarten und Quinten. Von der Progression in beiden letztgenannten Intervallen waren sie aber keine Freunde, weil sie unstreitig dem Ohre bald unangenehm und endlich unerträglich werden muß. (Die Terzen und Septen hielten sie für Dissonanzen.) Sie hielten sich also an den Oktavengang, d. i. Jung und Alt sang dieselbe Melodie aus denselben Tönen, nur mit dem einen Unterschiede, daß die Alten die Töne eine Oktave tiefer nahmen. Dieß kann nun gewiß nicht Harmonie in unserm Sinne heißen. Hierin haben also die Neuern sich über die Griechen erhoben. Ueber den Werth der Harmonie in der Musik sind indeß die Meinungen der Kenner getheilt. J. J. Rousseau nennt die auf Harmonie gegründete Musik eine barbarische, die Harmonie eine gothische Erfindung, auf welche wir nicht gekommen seyn würden, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten. Andere im Gegentheil, an deren Spitze Rameau, erklären die Erfindung der Harmonie für die Epoche der wahren Musik, und preisen sie als die Grundlage der ganzen Musik an, ohne deren Kenntniß nie ein gutes Tonstück könne verfertigt werden. Wie bei jedem Kampfe entgegengesetzter Meinungen, so scheint auch hier die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Zwar strebt die Harmonie der Naturbestimmung der Mu-

aus dem Zustande des tiefen Gefühls in den Zustand der Betrachtung über, und sinnt über die Ursachen und Folgen ihrer Freude oder ihres Schmerzens. In dieser Stimmung wird ihre Freude gelassener, ihr Schmerz gehaltner und sanfter werden, und natürlich muß die Melodie einen entsprechenden Charakter annehmen. Oft nehmen Gefühle die entgegengesetzten Charaktere an, endigen in die entgegengesetzten Affekte. Der Schreck versinkt in Ohnmacht, und die Furcht und der Schmerz wird zur alles zermalmenden Verzweiflung. Diesem Gange der Gefühle und Gemüthsbewegungen, ihrem Steigen und Fallen, und ihren verschiedenen Windungen und Uebergängen muß der Tonkünstler in seiner Komposition folgen, wenn sie der vernehmbare Widerhall des Innern seyn soll. So ist der Schreck eine Gemüthsbewegung, die alle unsere Naturkräfte in die plötzlichste Bewegung setzt. Der Gesang, mit dem er aufschreit, kann also nicht leicht zu sehr beschleunigt seyn; aber er ist auch eine der widerwärtigsten Gemüthsbewegungen, und das muß die Wahl der Tonart seines Gesanges ausdrücken. Graun fühlte ganz richtig, wenn er in seiner Iphigenia in Aulis in der Stelle, wo Agamemnon, nachdem er das Orakel vernommen, ausruft:

Qual oracolo tremendo
Misero me ch' intendo!
Sento mancarmi il cuor —

dem Gesange eine sehr rasche Bewegung, aber in einer weichen Tonart gibt.

§. 412. Rhythmus und Bewegung ist ohne Zweifel die erste Musik des rohen Natursohns gewesen, und sie sind noch bis jetzt die einzige Musik des Kindes und des ganz ungebildeten Volkes. Aber auch seitdem die Musik zu einer Kunst geworden war, begnügte man sich viele Jahrhunderte hindurch mit einer bloß einstimmigen Melodie, bis endlich aus der Verknüpfung mehrerer Melodien, mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, eine höhere Potenz der Musik, die Harmonie hervorging. Harmonie (Zusammenklang) ist nämlich das Verhältniß der Töne in Betreff ihres Zugleichseyns, oder auch die gleichzeitige Verbindung zweier oder mehrerer Melodien zu Einem durch den verbindenden Grundton innig verschmolzenen Ganzen nach den Regeln der Harmonistik oder des Generalbasses. Wahrscheinlich haben die Griechen wenigstens unsere Harmonie nicht gekannt. Das

Wort selbst stammt zwar von ihnen her, und kommt oft genug in ihren Werken musikalischen, sowohl als nicht musikalischen Inhalts, vor; sie verbanden aber damit einen ziemlich mannichfaltigen Sinn, indem sie es bald für jede Uebereinstimmung mehrerer Dinge zu einem Ganzen, bald in engerer Bedeutung für die Komposition einer Melodie nahmen. Daß es einer Nation, die doch alle andern schönen Künste zum Gipfel der Vollendung steigerte, an Kenntniß der Harmonie in unserem Sinne fehlte, muß um somehr befremden, da die Vertheilung der Melodie und des Rhythmus unter mehrere zugleich tönende Stimmen so vieles beiträgt, sowohl das Vorübergehende, den Zustand der Gemüthsbewegungen, die Gefühle, als das Beharrliche, d. i. den bleibenden Charakter, das Gemüth selbst, lebendiger und bestimmter zu versinnlichen, und da ferner die begleitenden Ausdrücke der Harmonie für die Hervorhebung jedes Bedeutenden in einem Tonstücke eben das sind, was die halben, ganzen und Schlagschatten in einem Gemälde. Sehr wahrscheinlich beschränkte sich dasjenige, was die Griechen von Harmonie wußten, auf das Fortschreiten in Octaven, Quarten und Quinten. Von der Progression in beiden letztgenannten Intervallen waren sie aber keine Freunde, weil sie unstreitig dem Ohre bald unangenehm und endlich unerträglich werden muß. (Die Terzen und Septen hielten sie für Dissonanzen.) Sie hielten sich also an den Oktavengang, d. i. Jung und Alt sang dieselbe Melodie aus denselben Tönen, nur mit dem einen Unterschiede, daß die Alten die Töne eine Oktave tiefer nahmen. Dieß kann nun gewiß nicht Harmonie in unserm Sinne heißen. Hierin haben also die Neuern sich über die Griechen erhoben. Ueber den Werth der Harmonie in der Musik sind indeß die Meinungen der Kenner getheilt. J. J. Rousseau nennt die auf Harmonie gegründete Musik eine barbarische, die Harmonie eine gothische Erfindung, auf welche wir nicht gekommen seyn würden, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten. Andere im Gegentheil, an deren Spitze Rameau, erklären die Erfindung der Harmonie für die Epoche der wahren Musik, und preisen sie als die Grundlage der ganzen Musik an, ohne deren Kenntniß nie ein gutes Tonstück könne verfertigt werden. Wie bei jedem Kampfe entgegengesetzter Meinungen, so scheint auch hier die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Zwar strebt die Harmonie der Naturbestimmung der Mu-

sik, eine Kunst in der Zeit zu seyn, entgegen, indem sie ein Zugleichseyn mehrerer Melodien, ein Zugleichtönen mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, gleichsam ein Räumliches in die Musik einführt; aber barbarisch kann die Harmonie und deren Anwendung schon deßwegen nicht genannt werden, weil die Natur selbst dazu führt. Denn es ist eine schon längst gemachte, richtige Beobachtung, daß aus jedem ausgehaltenen, fortvibrirenden Grundtone, mehrere aufeinanderfolgende mitklingende Töne, als Oktave, Quinte, Septime rc. sich entwickeln, worin auch eigentlich die sogenannte harmonische Progression besteht; daß ferner zwei Töne zugleich angestimmt, von selbst einen dritten mitklingenden in der Luft erzeugen, und daß die Richtigkeit der Melodie selbst nach den Gesetzen der Harmonie beurtheilt werden muß. Unstreitig ist Harmonie von großer Wichtigkeit für die Charakterdarstellung (wie hätte wohl Gluck die Furien, Mozart den Geist im Don Juan ohne Harmonie bestimmt und kräftig genug charakterisiren wollen?); unläugbar hebt und verstärkt sie die Melodie ungemein, so wie überhaupt jedes Tonstück durch sie an Wechsel, Kraft, Fülle und gehöriger Abstufung von Licht und Schatten gewinnt. Den sprechendsten Beweis davon liefert der Vergleich einer etwas ältern, wenn gleich durch Melodie ausgezeichneten, italienischen Oper mit einer Mozart'schen. Aber deßhalb ist die Harmonie noch nicht die Grundlage der ganzen Musik. Die Alten haben die Harmonie nicht gekannt, und doch hatten sie Musik von großer Kraft. Sind gleich die Erzählungen von den Wundern des Gesanges und der Lyra des Orpheus, deren Tönen die wilden Thiere und die Felsen folgten, fabelhafter Natur; so zeugen sie doch von der großen Kraft und Wirkung der alten Musik. Ueberhaupt kann Musik ohne Harmonie, keineswegs aber ohne Melodie bestehen.

Uebrigens soll die Erfindung der Harmonie im Sinne der Neuern von der Bemerkung ausgehen, daß, wenn mehrere Personen über denselben Gegenstand ihres Gefühls sich äußern, sie zwar oft in der Hauptsache übereinstimmen, im Einzelnen aber, so wie in der Art und Weise, ihre Gefühle auszudrücken, sich immer noch charakteristisch genug von einander unterscheiden; auch wohl daß dann nicht selten Einer den Hauptvortrag habe, die Andern aber ihn auf ihre eigenthümliche Weise begleiten.

Durch die Harmonie wird das Nacheinanderseyn, die Succession in der Musik gleichsam angehalten, und in ein Zugleichseyn, in Coexistenz umgewandelt. Der Charakter der Harmonie kann demnach nicht, wie die Natur alles dessen, was bloß der Zeit hingegeben ist, in Wechsel und Bewegung, sondern nur in Ernst und Ruhe bestehen. Diesem Charakter zu Folge vermag auch die auf Harmonie gegründete Musik nicht reine Gefühle und Affekte, die gleich einem Strome dahineilen, wechseln und verfließen, sondern nur beharrliche Gemüthsbewegungen, Gemüthsstimmungen darzustellen; weßhalb sie auch vorzüglich dem Geist der christlichen Religion entspricht, so daß man sie die Musik des Christenthums nennen könnte.

§. 413. Die Unbild der Zeit hat die Denkmåler der griechischen Musik zerstört, und die Urkunden, welche wir darüber noch in Hånden haben, gewähren nicht volle Befriedigung. So viel ist aber gewiß, daß die Musik von den Griechen nicht als selbstständige Kunst behandelt wurde, sondern der Poesie untergeordnet war, und es beständig geblieben. Hiernächst war sie mit Tanz verbunden; Poesie, Musik und Tanz war Ein Werk. Die griechische Musik war nur die melodische Verschönerung und poetische Erhöhung der menschlichen Stimme und Sprache. Erst in spätern Zeiten erreichte die Musik ihre gänzliche Unabhängigkeit von der Sprache. Dieß war das Werk einer wichtigen und folgenreichen Erfindung Franko's, Scholasticus zu Lüttich, nämlich der Zeitbezeichnung, oder der Bezeichnung des Zeitwerths einer Note.

Die Musik ist in der Tiefe des menschlichen Gemüths gegründet, und auf die Stimmung desselben hat die Religion einen entschiedenen Einfluß; deßhalb unterliegt es keinem Zweifel, daß der Genius der griechischen Musik ein anderer mußte gewesen seyn, als es jener der christlichen ist. Die Religion der Griechen war objektiv und plastisch, in äussern Formen sich setzend, ihre Religionsfeste waren voll Freude, ihre Götter personificirte Naturkräfte und jeder derselben fröhlich; die höchste Stimmung des griechischen Gemüths war darum freie Auflösung in die schöne Natur, freudige Hingabe an dieselbe. Da die Musik Widerhall des Innern ist, so konnte die Musik der Griechen nicht anders seyn, als heiter, fröhlich, sanft, dahinhüpfend, bei der höchsten Freude, wie beim tiefsten Schmerz gemäßigt, einfach und mit richtigen Verhältnissen, ganz vom Rhythmus belebt, und es mußte ihr jenes Element feh-

len, durch welches sich die Tiefe des menschlichen Gemüthes in seinen unnennbaren Gefühlen aufschließt, die Harmonie. Die großen, aus der dunkelsten Tiefe hervorquellenden, und in vollen Strömen über das Herz sich ergießenden Tongedichte sind ein Eigenthum der neuern Zeit. Die Erfindung der Harmonie in der Musik war dem Geiste der Neuern vorbehalten, und gehört zwei fränkischen Geistlichen an, Hubald (oder Hucbald) und Odo.

Die Musik der Christen ist ernst, gehalten, erhaben, langsam und majestätisch einherschreitend, und ihr Grundcharakter Harmonie. Es ist dieses die Musik des erhabenen Gefühls der Andacht, der unendlichen Sehnsucht der Vereinigung mit Gott und des unnennbaren Gefühls der Seligkeit im Anschauen des Unendlichen, der echten Stimmung des christlichen Gemüths, welche aus der christlichen Religion hervorgeht, die Tödtung des Fleisches, Verläugnung seiner selbst, Verachtung irdischer Dinge gebietet, und nur auf das Unendliche, als den Mittelpunkt aller unserer Wünsche und Bestrebungen hinweiset. Daher ist die Musik die christlichste Kunst; sie hat durch die christliche Religion erst ihre Vollendung erhalten.

§. 414. Das Wesen und der Charakter der Tonkunst ist nach dem Gesagten einzig die Darstellung und Versinnlichung des in dem Gefühlsvermögen angeregten Gefühls in einer demselben entsprechenden, und durch die innigste Verbindung der Melodie und Harmonie in der Succession der Töne bis zur Vollendung fortgeführten, musikalisch-ästhetischen Form. Dadurch wird zugleich der Zweck der Tonkunst auf das sicherste bestimmt, der kein anderer seyn kann, als dieselben Gefühle, welche in dem musikalischen Produkte dargestellt sind, in dem Gemüthe der Zuhörer anzuregen und zu beleben. Nur das ist also in der Musik schön, was die darzustellenden Gefühle natürlich, wahr und ästhetisch vollendet erscheinen läßt. Alles Unnatürliche, Uebertriebene, Harte und Rauhe, unaufgelöste Dissonanzen, willkührliche Sprünge aus einer Tonart in die andere, alles Spielende, Tändelnde, Kindische, affektirte und überladene Verzierungen, alles auf bloße Kunstfertigkeit Berechnete, Verstöße gegen Takt und Mensur überhaupt, Unreinheit in den Tönen ist in der Musik zurückstoßend. Selbst die gelehrtesten Kompositionen ohne Ausdruck des Gefühls sind nicht anders als in der Malerei vortreffliche anatomische Studien und schwere akademische Stellungen zu betrachten.

§. 415. Weil das Gebiet der Musik auf das Gefühl beschränkt ist, und folglich der Musiker nur die Theilnahme des menschlichen Gemüths an dem Leben und seinen Erscheinungen ausdrücken kann; so liegt die Malerei des Sichtbaren außer ihrem Vermögen; nur das Hörbare kann sie nachahmen; allein auch diese Nachahmung muß sie bloß zur Verstärkung des Ausdrucks benützen. Ein sehr passendes Beispiel davon findet sich in Tomaschek's Lenore bei der Stelle: „Ach wolltest hundert Meilen noch ꝛc.“, wo man die Glocke mitten im Laufe der Musik Eilf schlagen hört; also Ausdruck des Hörbaren, und hier um so mehr an Ort und Stelle, da der Glockenschlag das Schauerliche der Geisterstunde so viel anschaulicher macht und verstärkt. — Von ähnlicher Art ist der eben daselbst angebrachte Marsch des zurückziehenden Heeres, wodurch die ganze Sache mehr vergegenwärtigt, wodurch das freudige Gefühl derjenigen, die ihre Theuern wiederfinden, aber auch die Schwermuth Lenorens, die ihren Wilhelm vermißt, sehr verstärkt wird. Beispiele der Malerei des Sichtbaren dagegen sind das Kriechen der Gewürme, das Fallen der Schneeflocken in der Schöpfung, und so viele andere Malereien in den Jahrszeiten. Anders ist der Fall, wenn der Künstler das Gefühl, das ein Sichtbares erzeugt, durch Töne hervorzubringen vermag; denn dazu hat er dann eben sowohl Fug als Macht. Ein treffliches Beispiel davon findet sich in Mozart's Don Juan (II. Akt Nr. 6), in der Scene, wo der verkappte Leporello sich aus Elvirens dunklem Zimmer fortschleichen will, indem eben Don Ottavio, begleitet von zwei Bedienten, mit brennenden Fackeln eintritt. Hier übergeht Mozart plötzlich durch eine einzige vermittelnde Note aus B dur in D dur, wodurch ein Gefühl in uns erzeugt wird, so überraschend, als jene Empfindung, deren wir dann inne werden, wenn wir nach längerem Verweilen in dunkler Nacht uns jählings an das Licht versetzt, und nun alles klar werden sehen, was bisher verborgen war. So drückt Haydn das Steigen der Sonne durch das einfache Mittel steigender Akkorde aus, mit denen auch unser Gefühl sich hebt. So malt er durch das überraschende Einfallen des glänzenden Chores nicht sowohl das plötzliche Hervorbrechen des neugebornen Lichtes, als vielmehr das plötzliche Aufjauchzen des Wonnegefühls beim Anblicke des Gegenstandes. Glücklich ist von ihm auch die erhabene Stelle: „du nimmst den Odem ihnen weg,

in Staub zerfallen sie" ausgedrückt, weil Rhythmus und Melodie das schauerliche, demuths- und ehrfurchtsvolle Gefühl einflößen, als wenn wir es vor unsern Augen vorgehen sähen.

Daß selbst die Nachahmung des Hörbaren, wenn sie nicht zur Verstärkung des Ausdrucks dient, in der Tonkunst unzulässig sey, fühlt jeder Gebildete, wenn in einem ernsten, und selbst erhabenen Gegenstande das Schlagen des Herzens mit pizzicato begleitet, oder das Zischen der Schlangen von Violinen nachgeahmt wird, wenn das Krähen der Hähne, das Hundegebell, Kanonen-, Mörser- und Haubitzenschüsse, nebst dem kleinen Gewehrfeuer in den sogenannten Bataillenstücken mit sorglichem Fleiße wiedergegeben wird. Treffend antwortete König Agesilaus von Sparta einem Manne, welcher ihm rieth, einen Künstler zu hören, der die Nachtigall täuschend nachahme: „Ich habe die Nachtigall selbst gehört." — Wenn so viele an der musikalischen Malerei selbst des gemeinen Sicht- und Hörbaren Wohlgefallen finden, so liegt die Ursache dieser Erscheinung ohne Zweifel darin, daß sie von der Wahrheit der Nachahmung überrascht werden. Ihr Vergnügen wäre also ein theoretisches, kein ästhetisches. Räthlich bleibt es daher immer, in Gewittersymphonien, dergleichen in verschiedenen Opern vorkommen, mehr die innern Bewegungen der Seele bei einem Gewitter, als das Gewitter selbst zu malen, welches die Bewegungen veranlaßt. Uebrigens bleibt die Malerei der komischen Musik mehr gestattet, der ernsten mehr entfremdet.

§. 416. Alle Töne und Melodien erregen ohne begleitende Worte bloß dunkle Vorstellungen in der Seele. Nur die mit den Tonstücken verbundene Poesie vollendet das ästhetische Interesse der Seele an der Musik, und darin liegt großentheils der psychologische Grund der hohen Kraft und Wirkung des Gesanges; daraus wird erklärbar, warum bei den Griechen und den Alten überhaupt die Musik auch ohne Harmonie die Gemüther so sehr ergriff. Indem die Tonkunst Phantasie und Gefühl so mächtig aufregt, und ihnen doch keine bestimmten Objekte zeigt, versenkt sie das Gemüth in sich selbst, in ein stilles Träumen und Sehnen; weßwegen sich denn auch der sinnige Zuhörer nach Endigung einer Musik, so unangenehm wieder in das umgebende äußere Leben zurückgezogen fühlt. —

Musikalisch-vollendete Produkte werden aber auf solche Menschen am meisten wirken, die auf einer hohen Stufe der Kul-

tur stehen; doch setzt diese Kultur durchaus eine reiche natürliche Ausstattung des Gefühlsvermögens, und eine harmonische Ausbildung desselben voraus, weil Menschen von wenig Gefühl, ungleich weniger Empfänglichkeit für die Reitze der Musik haben, als Menschen, die reine und sorgfältig entwickelte Gefühle in sich bewahren. Daraus läßt sich auch erklären, warum die Musik oft auf rohe Kinder der Natur mit größerer Stärke wirkt, als auf Menschen, die bei den geglättetsten äußern Sitten die natürliche Anlage ihres Gefühls unterdrückten und verdunkelten. Unverkennbar aber ist der Zusammenhang der Musik mit der moralischen Anlage im Menschen und besonders mit dem sittlichen Gefühle. Wenn wir es auch dem verewigten Jean Paul zugestehen wollten, daß die Musik nicht von der Moral afficirt werde, und daß sie (an und für sich) weder moralisch, noch unmoralisch sey; so läßt sich doch nicht läugnen, daß der Tonkünstler zur sittlichen Bildung des Menschengeschlechtes mitwirke, indem er das menschliche Herz zähmt, erweicht, und den Gefühlen der Menschlichkeit aufschließt, indem er den Sturm der Leidenschaft beschwichtigt, indem er vorzüglich den Menschen von der Außenwelt zurück und in sich selbst hineinführt. Doch wird bei denen, welche die Kraft, Würde und Schönheit musikalischer Kompositionen fühlen und schätzen sollen, auch Unbefangenheit und reiner, lauterer Sinn vorausgesetzt. Die Gefühle, welche die Musik in einer sittlich gestimmten Seele erregt, nähern sich jenen, zu welchen uns die Betrachtung der schönen landschaftlichen Natur erhebt. Wir fühlen uns da so wohl, unser Herz erweitert sich, und wir sind für alles Edle empfänglich; kurz es wird die sittliche Gemüthsstimmung gefördert.

§. 417. Aber der Tonkünstler steht gegen jeden andern Künstler dadurch im Nachtheile, daß sein Werk noch gestaltlos bleibt, nachdem er es vollendet hat. Es steht vor uns in einer geheimnißvollen Sprache, bis der Tonkünstler erscheint, und uns die verschlossene Schrift entziffert. Jene Zeichen auf dem Papier haben nur Sinn für den Kenner; der Verstand desselben urtheilt, gestützt auf lange Erfahrungen und erworbene Wissenschaft, vorzüglich über die technische Ausbildung und Gesetzmäßigkeit des Werks; die Einbildungskraft desselben bestrebt sich, es innerlich zu hören, aber vermag noch nicht, entscheidend über seine Wirkung auf Ohr und Herz der Menschen zu urtheilen. — Die Tonkunst zerfällt

also in Hinsicht der Art ihrer Ausübung in die Tonsetzkunst oder die Kunst, in Tönen zu dichten (d. h. sie in der Phantasie zu einem geistvollen Ganzen zu verbinden), und in die musikalische Darstellungskunst, d. i. die Kunst, das so Gedachte hörbar zu verwirklichen. Wenn dem darstellenden Künstler (dem Virtuosen) nicht eben die geniale Kraft beiwohnt, die den Komponisten beseelte, wenn beide nicht zwei nahe verwandte Wesen sind, wenn jener nicht das fremde Werk wieder in sich selbst zu erzeugen vermag im Momente der Darstellung, wenn er das Reine unrein aufnimmt und das Große nicht begreift; oder wenn er die Bewunderung seiner Virtuosität höher achtet, als das Werk des Künstlers, welchem er Leben einhauchen soll: dann muß auch das Höchste unerkannt bleiben, bis ein glücklicher Moment seine Erscheinung vermittelt.

§. 418. Wenn das Wesen der Tonkunst in der versinnlichten Darstellung subjektiver Gefühle durch Töne besteht; so muß nothwendig der Komponist ein tiefes und inniges Gefühl, als Grundbedingung der musikalischen Darstellung, und eine fruchtbare und reiche Phantasie besitzen, um durch sie ein Tongebilde oder ein Ganzes von musikalischen Gedanken bilden zu können; und die erste wesentliche Eigenschaft, woran man den genialen Tonkünstler erkennt, wird Eigenthümlichkeit seiner Produkte seyn; denn auch das musikalische Genie muß aus der Fülle seiner selbst schöpfen, selbst gleichsam schaffen und darstellen. Der Komponist muß aber auch zugleich den Generalbaß oder den Inbegriff der Regeln für die Korrektheit der Form verstehen, der bloß durch Studium und vielseitige Uebung erlernt werden kann. Denn obgleich durch die völlige Angemessenheit eines Tonstückes zu den Regeln der musikalischen Grammatik nichts für den ästhetischen Werth desselben gewonnen wird; so kann doch auch ein Tonstück, in welchen sich Verstöße gegen die Grammatik finden, keineswegs auf Vollendung der Form Anspruch machen. Der Komponist muß daher das vollständige Tonsystem, die in demselben enthaltenen verschiedenen Klanggeschlechter, und die aus denselben gebildeten Tonarten und Tonleitern, die Intervallen und die Verschiedenheit derselben nach ihrem Wohl- oder Uebellaut (die Konsonanzen und Dissonanzen) kennen; er muß sich die Kenntniß der harmonischen Dreiklänge mit ihren Umkehrungen, die Kenntniß der dissonirenden Stammakkorde mit ihren Umkehrungen, die Kenntniß der richtigen Fortbewegung der Intervalle

bei der Verbindung der Akkorde, und die Verbindung und Abwechslung der Akkorde (oder des Kontrapunktes) erworben haben; er muß die musikalischen Figuren (z. B. den Vorschlag, den Mortend, den Triller, den Doppelschlag, die Kadenz, die Fermate, das Harpeggio, die Koloraturen ꝛc.*), den musikalischen Rhythmus, die verschiedenen Taktarten, den Umfang der Töne eines jeden Instruments, und der vier Arten menschlicher Stimme (des Diskants, Alts, Tenors und Basses), die Akustik, das Verhältniß der besaiteten Instrumente zu den blasenden, und der Instrumente überhaupt zu den Singstimmen, so wie die musikalische Orthographie verstehen, wenn anders sein Werk technische Vollendung haben soll.

§. 419. Der Virtuose (oder der praktische Tonkünstler) hat die Aufgabe, ein Tonstück auf irgend einem Instrumente, nach den Eigenthümlichkeiten des Instruments und nach dem ästhetischen Charakter des Tonstückes als ein schönes Ganzes durch seinen Vortrag und Ausdruck darzustellen. Der Virtuose verhält sich zum Komponisten wie der Deklamator zum Dichter selbst. Der Virtuose ist Künstler, inwiefern er dem Komponisten nachfühlt, und

---

*) Der Mortend ist ein Schneller, oder eine kleine Verzierung einer einzigen Note. Der Triller, Pralltriller, Doppeltriller, die geflügelte Bebung von zwei, drei, vier nebeneinander stehenden Noten. Er ist um so vollkommener, je reiner die angegebnen Töne an sich und in ihrem Verhältnisse zueinander sind, und je schneller und gleichförmiger die Abwechslung der Töne ist, so daß er, unbeschadet dieser Verhältnisse, wie eine einzige Bebung erscheinen muß, und man keinen der beiden abwechselnden Töne vor dem andern vorhört, und durch ein Uebergewicht der Dauer von dem andern getrennt wahrnimmt. Die Kadenz (oder Schlußfall) ist gleichsam die letzte Erhebung des Virtuosen in einem Stücke, wo er durch Anstrengung aller seiner Kraft sich das Bravo und Händeklatschen der Zuhörer zu erringen sucht. Die Fermate ist ein Ruhepunkt mit einer Verzierung begleitet. Das Harpeggio bedeutet eine gewisse Art der Ausführung von Akkorden, nach welcher die in selber vorkommenden Intervalle nicht zugleich, sondern im Einzelnen sowohl von der Tiefe nach der Höhe zu, als umgekehrt vorgetragen werden. Alle geschwinden Figuren, und ganz besonders im Singen bei Bravourarien, die vollendeten Passagen heißen Koloraturen; doch versteht man unter letztern überhaupt angenehme, oft auch überladene Manieren durch Schleifer, Läufer, Triller, Tremulanten ꝛc.

das, was dieser in den Momenten der Begeisterung niederschrieb, rein, wahr und ästhetisch vollendet wiedergibt. In technischer Hinsicht verlangt der gute Vortrag, daß der Sänger seine Stimme, der Spieler sein Instrument ganz in seiner Gewalt habe, die Töne rein intonire, fertig Noten lese, richtig Takt halte, und alle Töne und Schattirungen, welche durch Noten und andere Musikzeichen angedeutet werden, besonders aber die musikalischen Kommata, Kola und Punkte, mit Leichtigkeit und Sicherheit ausdrücken und darstellen könne. Dieser erworbenen Fertigkeit ungeachtet ist es doch nöthig, daß der Virtuose das Tonstück, das er darstellen will, vorher sorgfältig einstudire, weil das Singen und Spielen vom Blatte eben so den guten Vortrag verhindert, wie das Deklamiren eines poetischen Produkts ohne vorausgegangene genaue Bekanntschaft mit dem Charakter und den Eigenthümlichkeiten desselben nicht gelingen kann. Daß der Virtuose zugleich in seinem Anstande, in seiner Stellung, körperlichen Haltung und Bekleidung den Wohlstand nicht verletze, und durch Affektation nicht lächerlich werde, ist die Regel, die man besonders angehenden Künstlern nahe legen muß; auch verstatte man diesen nicht, den Sinn des Komponisten durch Schnörkel und willkührliche Verzierungen zu verunstalten, weil durch solche Ueberladungen der Charakter des besten Tonstücks entstellt und verdunkelt wird. Der Geist eines Tonstückes soll ja, im Ganzen und in seinen Theilen, vollkommen fehlerfrei zur Anschauung gebracht werden. — Daß aber eine Masse von Stimmen und Instrumenten, wie das Spiel eines einzelnen geistvollen Virtuosen, sich frei und doch geordnet bewege, das ist der höchste Triumph der musikalischen Darstellungskunst, die die neuere Zeit bei Darstellung ihrer großen Tonwerke oft erreicht hat. — Aber auch der Virtuose übt eine undankbare Kunst. Sein Werk verschwindet, wie er es hervorgebracht. Umsonst sind die schönen Momente, wo ihm das Trefflichste gelingt; der Ton stirbt, indem er erzeugt wird, sein zartes ätherisches Leben geht unter in der Berührung der Körperwelt.

§. 420. **Die Musik ist Vokal- oder Instrumental-Musik oder beides in Vereinigung.**

Gesangkunst.

Die Kunst des Gesan es (Melopöie) entspringt aus der Vereinigung der Musik und Poesie. Zwar gebraucht man bisweilen das Wort Gesang im Allgemeinen, und verstehet darunter die Folge der Töne, wie sie in der Melodie enthalten ist; auch spricht man von dem Gesange der Vögel, in welchem bloß Modulation der Stimme getroffen wird; aber an sich wird der Ausdruck Gesang nur auf die menschliche Stimme bezogen, inwiefern sie der Modulation der Töne artikulirte Worte unterlegt, und zwar solche, welche aus der höhern Bewegung und Rührung des Gefühlsvermögens hervorgegangen sind, und also den poetischen Charakter an sich tragen. Die menschliche Stimme ist an sich die Urform aller musikalischen Darstellung; je näher ihr die Töne aller Instrumente kommen, desto mehr wirken sie auf Gefühl und Phantasie; je entfernter von ihr, desto mehr dienen sie bloß zur Begleitung und Unterstützung der Melodie. Kein Instrument ist dieser feinen Verschmelzung der Töne, dieses unendlich mannichfaltigen Ausdrucks fähig, keines so geeignet, jedes Gefühl, jede Leidenschaft mit der Kraft und Wahrheit auszudrücken, wie die menschliche Stimme. Und wie sehr gewinnt die Gesangmusik an Kraft und Ausdruck schon dadurch, daß beim Gesange die Töne mit Worten vereinigt sind? Da jedoch die Instrumental-Musik ebenfalls ihre eigenthümlichen Vorzüge hat, so wird die höchste Wirkung der Tonkunst ohne Zweifel durch Vereinigung beider erreicht.

§. 421. So natürlich auch der Gesang seinem Ursprunge nach ist, der gleichzeitig mit den ersten Versuchen im Sprechen seyn dürfte; so bedurfte er doch eben so der Veredlung, wie die Sprache, um auf das Gemüth zu wirken. Der natürliche Ton der Menschenstimme soll also durch die Kunst kultivirt und weiter entwickelt werden. Dazu gehört denn zunächst ein gutes Organ, d. i. ein heller, starker, voller und gleicher Ton der Stimme, die Biegsamkeit und ein möglichst weiter Umfang derselben. Ob nun gleich diese Bedingungen mehr ein Geschenk der Natur, als eine Wirkung der Kunstbildung sind; so können doch die natürlichen Anlagen durch die letztere sehr vervollkommnet und nach ihren Mängeln sehr verbessert werden. Es gehört aber ferner zur Kunstbildung der Stimme die genaue Kenntniß der Noten und ihres verschiedenartigen Gebrauchs, die Fertigkeit, die Intervallen

mit Sicherheit und rein zu intoniren, die richtige Eintheilung der Noten nach dem musikalischen Rhythmus, die deutliche Aussprache des poetischen Textes und die richtige Vereinigung desselben mit allen zu der Bezeichnung desselben gewählten Tönen. Zu dieser mechanischen Bildung der Stimme muß aber auch der gefühlvolle Ausdruck und geschmack- und geistvolle Vortrag des Darzustellenden hinzukommen, damit sich Leben über die ganze Darstellung verbreite, und die Genialität des Sängers die produktive Kraft des Komponisten bei der Verfertigung des Tonstückes versinnliche. Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestätisch, hell und immer heller; man muß die Unendlichkeit in ihm fühlen, und der Sänger muß ja nicht verrathen, daß er die letzte Kraft ausspielt. Eine Musik recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels, und sieht aus dem reinen Aether in unser Herz, und zieht es hinauf. Und was wir einzig und allein im Tone hören wollen, ist die Begeisterung. Das sanftschwellende Tragen und Binden der Töne gibt dem ganzen Gesange einen zauberischen Reitz, und dieselbe Haltung, die ein vollendetes Gemälde hat; nichts steht einzeln da, und dennoch bleibt jeder Ton vollkommen rein. Aber leider! findet oft kein Crescendo, kein Portament der Stimme statt, sondern ein plötzlicher Aufschrei, wie ein Angst- oder Hilferuf, dann ein eben so plötzliches Verhauchen, ein unmotivirtes Sinkenlassen der Stimme, ein dumpfer Seufzer statt des Tons, und sofort in diesem schroffen eckigen Wechsel — ein wahrer unmusikalischer Gegensatz der Musik. Nie sollte ein Sänger durch die bloße technische Vollkommenheit des Vortrags das zu ersetzen suchen, was bloß durch den gefühlvollen und selbstgefühlten Ausdruck des Darzustellenden möglich ist. Alles sollte rein, ungeziert, im großen einfachen Style, ohne alle Manier vorgetragen werden. Weg also mit allen Rouladen, Trillern und Passagen, die bloße Kunstfertigkeit beweisen sollen. Der echte Kerngesang wird mächtig auf die Gemüther wirken, da zwei der edelsten Künste in ihm sich zu einem harmonischen Ganzen vereinen. Freilich muß auch der Komponist dem Dichter nachzufühlen verstehen, damit die musikalische Umgebung dem poetischen Leben angemessen sey, und nicht Text und Musik im Widerspruche stehen.

§. 422. **Eine Stimme** wird nicht füglich allein für sich, ohne Begleitung, selbstständig auftreten können zur Darstellung

ines Kunstwerkes, da ihr nur die Melodie gegeben ist, aber icht die Harmonie; zwei und noch mehr drei und vier Stimmen können von der Instrumentalbegleitung ausscheiden, und am chönsten steht der vierstimmige Gesang als eine reine vollendete Gestaltung der Mehrstimmigkeit da, weil in ihm der Dreiklang durch die Oktave geschlossen zum Grunde liegt. Und das Höchste, was gewagt werden darf, ohne die Harmonie zu überladen und zu verdunkeln, wird für den Gesang Achtstimmigkeit seyn, weil immer zwei Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimmen unter sich noch einen Gegensatz klar darstellen können.

§. 423. Sprache war früher als Gesang, aber wahrscheinlich war des Menschen erstes poetisches Gefühl mit dem Triebe zum Gesange eins. Deklamation ging freilich insofern dem Gesange voraus, als ohnehin die ersten Geschlechter gefühlvoller als verständig sprachen; aber man möchte auch wieder hinzusetzen, in der ersten Sprache war viel Gesang, und als gewiß darf man annehmen, daß die ersten Gedichte nicht früher gedacht und gesprochen, als gesungen wurden. Die ersten Dichter waren die besten Improvisatoren und Sänger zugleich. So waren die Barden unserer nordischen Ahnen. Was man als Gedicht und Musik bei jedem Volke zuerst findet, sind Kriegsgesänge, heilige Lieder und Sagen, Gesänge zum Volkstanz, und auch diese gehören oft zu den religiösen Gebräuchen. Mit der Ahnung des Uebersinnlichen, mit dem Glauben an Wundervolles, schon mit der ersten Erzählung des Vergangenen erwachten Poesie und Gesang zugleich.

§. 424. Da der Gesang-Musik Gedichte untergelegt sind, so werden auch die Formen der Gesang-Musik am richtigsten aus den eigentlichen Dichtungsarten entwickelt. Welche Dichtungsarten aber auch immer von der Musik ergriffen und behandelt werden, so bilden sie doch im Gesange zwei Grundformen, ähnlich denen in der Deklamation. Kann sich nämlich der Sprachton dem Gesange nähern, und dadurch einen besondern Charakter lyrischer Erhebung annehmen, so nähert sich der Gesang im Recitativ, als seiner bestmöglichsten dialogischen Form, der Sprache. Wie aber auch der Sprachton sich vom Gesang entfernt, wenn er die einfachern Schwingungen hören läßt, und Sprache des gewöhnlichen Lebens wird, so entfernt sich auch der Gesangton von der Sprach-Musik durch seine vervielfältigten Schwingungen in der Arien-Form, in der Arie, als dem Gegensatz des Re-

wunderbare Wirkung in den kunstlosen Tonarten der alten Choräle; jede irdische Neigung wird zum Schweigen gebracht, das Leben versinkt wie ein Traumgebild, die Geheimnisse der höhern Welt entschleiern sich, freundliche Gestalten schweben nieder und bringen Kunde von jenseits. Bis zur Erfindung der Harmonie wurde der Choral nur einstimmig, nach Art unserer Unisonesätze ausgeführt; jetzt aber ist er ein vierstimmiger Gesang, wo die Hauptmelodie von drei andern Stimmen harmonisch begleitet wird, von denen jede insbesondere ihren eigenen Gesang fortführt. Doch gilt dieß nicht von der gewöhnlichen Art des Choralsingens, wiefern die große Volksmasse daran Antheil nimmt, welche nicht allein die Mittelstimme so selten trifft, sondern auch die Melodie und die Baßstimme selbst oft durch Schreien und Mißtöne verunstaltet; nur von eigentlichen Singchören wird entweder vierstimmig, oder mit Begleitung der Orgel, oder auch in den Kirchenkantaten mit Begleitung mehrerer Instrumente der Choral nach seiner wahren Bestimmung dargestellt. — An der Komposition der Choräle sind oft die vorzüglichsten Komponisten gescheitert, da ein eignes, ganz für das Feierliche und für hohe Einfachheit gebildetes Gefühl dazu erfordert wird, den gehörigen Ausdruck in eine solche einfache Melodie zu legen, die weder einen weiten Umfang der Töne, noch weite Intervallensprünge verstattet, dabei aber Fülle der Harmonie in natürlich aufeinander folgenden Akkorden verlangt. Jede Härte der Melodie und Harmonie muß sorgfältig vermieden werden, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange der Melodie auch die geringsten Fehler hervorstechen. Leider! hat sich der Choral mit dem Religiösen selbst aus unsern Kirchen verloren, und an seine Stelle ist die frivole Theatermusik getreten. Und doch muß der allgemeine Charakter der Kirchenmusik Ernst, Feierlichkeit, Andacht ausdrücken; denn die höchsten Angelegenheiten des Menschengeschlechts, der Glaube an Gott und Unsterblichkeit, die Tugend und sittliche Vollendung unsers Geistes, die Verhältnisse, in denen wir zu Gott stehen, mit allen Ergießungen des Gefühls der Freude und Dankbarkeit über seine Wohlthaten, und des Gefühls der Reue und der Trauer über unsere Fehler und Verirrungen, so wie die frohe Erhebung des Geistes zur übersinnlichen Welt, aus welcher er stammt, sind die Gegenstände der religiösen Poesie, welche durch die Musik versinnlicht, und in der Melodie und Harmonie der Töne dargestellt wer-

mit der höhern Kraft, welche dem Ausdrucke eines Totalgefühls angemessen ist.

§. 425. Die Dichtungsarten, mit denen die Musik in Verbindung treten kann, sind a) die lyrische, b) die epische, und c) die dramatische. In Beziehung auf die Lyrik ergeben sich folgende musikalische Dichtungen: 1) das gemeine Volkslied. Dieses kann entweder nur von einer Stimme, oder von vielen gesungen werden, ohne jedoch in höherer Hinsicht den Chor, diese Reflexion über die ausgedrückten Gefühle und Ideen, gesondert mit sich zu führen. Sein erster Vorzug ist Einfachheit, oder das was Bürger in Beziehung auf Poesie Volksmäßigkeit nennt. Einfache Melodie ohne schneidenden oder scharfen Takt, leichtbeweglicher Rhythmus ohne lange Bewegungsreihen, die so viel möglich ununterbrochen und einfach seyn müssen, keine schwer zu treffende Intervalle sind seine wesentlichsten Erfordernisse. Sichere Bürgschaft für den musikalischen Werth des Volksliedes ist es, wenn es vom gemeinen Manne gern aufgefaßt wird, und sich schnell und allgemein verbreitet. 2) Das hohe Volkslied oder der Rundgesang, mit einem reflektirenden Chor. Hieher gehört insbesonders das Kriegslied mit dem Charakter der Marsch-Musik. Kolossal im Ganzen, die Melodie einfach, aber gewagt, der Takt scharf, das Tempo feurig. Hieher gehört ferner das Tischlied (der gesellschaftliche Gesang), welches der Freude gewidmet ist. 3) Unfehlbar das erhabenste der Gesang-Musik ist die heilige Ode, oder der Choral, (Kirchengesang). Bei diesem bewegt sich die Melodie feierlich langsam durch wenige Haupttöne, die weder mit Nebennoten und musikalischen Figuren verziert, noch in einem genau abgemessenen Zeitmaße vorgetragen werden. Denn der Sinn darf nicht abgezogen werden von dem Uebersinnlichen, zu welchem er sich hier erhoben fühlt, und die Sprache mit der Gottheit muß eine kindliche seyn. Der Takt ist nie scharf, nie eilend, kein heftig stechendes Forte, kein zu schnell ermattendes Piano, sondern Crescendo und Descrescendo wechseln; kein zu sehr theilendes Pizzikato, sondern ein volles Portament und ein langsames Gesammtzeitmaß sind hier an ihrem Ort, um dadurch die Kraft der Melodie und Harmonie als das Vorherrschende um so fühlbarer zu machen. Der Choral stammt aus den ältesten Zeiten, und wirkt, je mehr er das Gepräge der höchsten Einfachheit des wahrhaft religiösen Gefühls trägt, unwiderstehlich auf das Gemüth. Es liegt eine

seyn würde. Man stellt vielleicht Ossian's Gesänge entgegen? Sie sind mehr episch-lyrischer Natur und romantisch, wodurch selbst die Versmaße dem Gesange angemessener wurden. Wenn man dagegen die Ilias mit ihren Hexametern in Musik setzen wollte, würde Homer's Geist und Wohllaut zugleich verloren seyn. Das heilige Epos ist häufig von Tonsetzern für kirchliche Oratorien benützt worden, und hier ist diese Dichtungsart ganz an ihrem Orte. Nun gibt es noch zwei Dichtungsarten, welche den Uebergang in die dramatische Dichtung zu machen scheinen.

γ) Die eine ist das lyrische oder romantische Selbstgespräch. Hier repräsentirt keine Reihe von Thaten einen Charakter, sondern ein Gefühl wird personificirt. Das Gespräch borgt eine Gestalt; aber es ist nur ein allgemeines Gefühl, das sich ausspricht. Hieher gehören z. B. die Gedichte wie Schäfers Klaglied von Göthe. Das Lied ist kein Operngesang, nicht den Charakter des Schäfers verlebendigend, sondern es ist ein Gefühl, das sich nur in die Gestalt des Schäfers hüllt. Wir kennen nach diesem Liede keinen Charakter, sondern eine liebende Klage, wie sie als Ideal jedem Hirten beigelegt werden könnte.

δ) Aehnlich sind die dialogirten Oratorien. Hier sind die Personen, welche redend und ohne Handlung eingeführt werden, keine dramatischen Charaktere, sondern nur personificirte Gefühle. Dieß scheint durchaus wesentlich, wenn das Oratorium nicht Oper, nicht kirchliche Oper werden soll, wie es ehedem kirchliche Schauspiele gab. Nicht der biblische Gegenstand allein macht das Oratorium zum Oratorium, sondern die Behandlung desselben. Der Unterschied zwischen dieser nur dialogisirenden Dichtungsart, und der wahrhaft dramatischen muß so fest und tief gegründet seyn, daß ein Oratorium nie mit einer Oper verwechselt werden könne, auch wenn man diese ohne alle Handlung nur im Koncert durch verschiedene Stimmen absingen läßt. Bei dem Liede, der Romanze und ähnlichen Gedichten ordnet sich das Akkompagnement ganz dem Gesange unter, im Oratorium aber fordert auch die Instrumental-Musik ein größeres Recht; denn sie selbst ist eine Abbildung dieser Dialog-Form. Da das Oratorium zum gottesdienstlichen Gebrauch bei hohen Feiertagen bestimmt ist, und es die Herzen der Zuhörer mit Gefühl für irgend einen erhabenen Gegenstand der Religion durchdringen soll; so muß die Musik ohne gesuchte Zierlichkeit, durchdringend, erhaben, feierlich, wie

die Poesie fromm und einfach seyn. Ueber die dramatisch-musikalischen Dichtungsarten s. §. 428.

§. 427. Der Gesang schließt sich nun an die Begleitung der Instrumente an in der modernen Kirchenmusik und in der theatralischen, oder der mit der dramatischen Dichtung verbundnen Musik. Der figurirte Kirchengesang bestand ehmals bloß aus thematisch gearbeiteten vier- und mehrstimmigen Tonstücken und Motetten über Hymnen, Psalme und einzelne biblische Sprüche. Um diese Art der Musik feierlicher zu machen, und die Stimmen zu unterstützen und zu verstärken, bediente man sich anfangs nur einiger Blasinstrumente, besonders der Posaunen, und des Akkompagnements der Orgel, bis allmählig auch die Saiteninstrumente und mehrere Blasinstrumente in die neuere Kirchenmusik aufgenommen wurden. Auch kann nicht geläugnet werden, daß die Fortschritte der Opernmusik auf den vielseitigen Anbau der Kirchenmusik — und zwar oft sehr nachtheilig — einwirkten. Der figurirte Kirchengesang, so wie er jetzt oft sich findet, hat allerdings Pracht und Fülle; aber der Text liegt, wie H. A. Schreiber richtig bemerkt, auf der Folterbank der Instrumente, Glied nach Glied wird abgerissen, und mit den zerstückten Theilen ein sonderbares Spiel getrieben; die Begleitung stürmt darein, als wollte sie die Wehklage der Verstümmelten übertönen; das Gemüth fühlt sich mehr zerstreut als gesammelt, und schon das Ausspinnen des Thema's durch alle Variationen verträgt sich nicht mit der Spannung des Gemüths, welche aus der religiösen Rührung entsteht, und die nur wenige Menschen so lange auszuhalten vermögen. Soll nun die Kirchenmusik wirklich den religiösen Kultus in ästhetischer Hinsicht vervollkommnen und erhöhen; so muß sie zweckmäßig seyn, d. h. sie muß der Verehrung Gottes durch feierliche Würde und Erhebung des Gemüths anpassen, und auf die Feier der kirchlichen Feste und Sonntage berechnet werden, damit sie so viel möglich selbst mit den öffentlichen religiösen Vorträgen harmonire. Sie muß sich ferner in der edelsten Einfachheit zeigen; alle eigentlichen Opern- und Koncertpartien, alle wilden Läufer, weit gedehnte und künstliche Kadenzen, brillante Ritornells und koncertirend-eingeführte Instrumental-Solo's, wodurch sich ein Virtuose nach dem ganzen Umfange seiner technischen Vollkommenheit zeigen will, oder gar mit allen Reitzen der Opernmusik ausgeschmückte Arien taugen nicht für die Kirche. Deßhalb kann aber die

Kirchenmusik immer noch Neuheit und Eigenthümlichkeit behaupten; denn warum sollte das musikalische Genie nicht eben so reich und fruchtbar in der Versinnlichung religiöser Gefühle, als in der musikalischen Darstellung der sinnlichen Gefühle und aller Leidenschaften des menschlichen Herzens seyn?

§. 428. Die theatralische Musik hat ihre großen Schwierigkeiten, indem die Tonkunst schon ihrer Natur nach nicht dramatisch seyn kann; weswegen das Drama, wenn es sich mit der Musik verbinden will, nothwendig den lyrischen Charakter annehmen muß. Hiedurch wäre auch die Gränze bestimmt. Wenn der Gesang nicht im Gemüthe des Handelnden begründet und durch das Gemüth herbeigeführt ist, steht er am unrechten Platze. Die Poesie herrscht auch hier vor, und die Musik ist nur begleitend. Es soll sich die Tonkunst zur Poesie und zwar zur dramatischen erheben. Dieß erfordert, daß die Opernmusik charakteristischer sey und gedrängter, als eine andere Musik, die sich mit Poesie verbindet, und daß sie nicht durch lange Koncertstücke den Gang der Handlung völlig aufhalte. Die Hauptaufgabe des Tonsetzers aber ist, die im Text ausgesprochenen Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen mit der Stärke und Eindringlichkeit auszudrücken, die der Tonkunst eigen sind. Wie die zum Grunde gelegte gelungene Dichtung, so soll auch der Tonsatz damit verschmolzen ein Ganzes ausmachen. Kein Gesangstück soll vor dem andern übergewichtig hervorgehoben werden, sondern das Recitativ, die Arie und übrigen Gesänge mit wechselnden Chören ineinander geschlungen, zur Einheit eines Ganzen verbunden seyn. Schönheit und Interesse des einen vor dem andern Tonstücke, so wie ihr gegenseitiger Kontrast soll nur aus den verschiedenen Situationen der Handlung selbst hervorgehen, und hier durch freudigere Gemüthsbewegung, dort durch ernsteren Ausdruck bald einer größern Gewalt der Leidenschaft, bald einer ergreifenderen Rührung sanfterer Gefühle bewirkt werden, nicht durch Künsteleien, nicht durch Blendwerk äußerer Koloraturen. Darum arbeite der Künstler unablässig auf den Ausdruck des Einzelnen, wie auf den Charakter und die Wirkung des Ganzen hin. Text und Musik drücken ja nur ein und dasselbe Gefühl aus. Der charakteristische Ausdruck gibt den Tongebilden die Wahrheit, ohne welche überhaupt keine Schönheit möglich ist. Darum ist es nöthig, daß der Komponist den Ton jedes Gefühls und jeder Leidenschaft kenne, und ebensowohl

die Poesie fromm und einfach seyn. Ueber die dramatisch-musikalischen Dichtungsarten s. §. 428.

§. 427. Der Gesang schließt sich nun an die Begleitung der Instrumente an in der modernen Kirchenmusik und in der theatralischen, oder der mit der dramatischen Dichtung verbundnen Musik. Der figurirte Kirchengesang bestand ehmals bloß aus thematisch gearbeiteten vier- und mehrstimmigen Tonstücken und Motetten über Hymnen, Psalme und einzelne biblische Sprüche. Um diese Art der Musik feierlicher zu machen, und die Stimmen zu unterstützen und zu verstärken, bediente man sich anfangs nur einiger Blasinstrumente, besonders der Posaunen, und des Akkompagnements der Orgel, bis allmählig auch die Saiteninstrumente und mehrere Blasinstrumente in die neuere Kirchenmusik aufgenommen wurden. Auch kann nicht geläugnet werden, daß die Fortschritte der Opernmusik auf den vielseitigen Anbau der Kirchenmusik — und zwar oft sehr nachtheilig — einwirkten. Der figurirte Kirchengesang, so wie er jetzt oft sich findet, hat allerdings Pracht und Fülle; aber der Text liegt, wie H. A. Schreiber richtig bemerkt, auf der Folterbank der Instrumente, Glied nach Glied wird abgerissen, und mit den zerstückten Theilen ein sonderbares Spiel getrieben; die Begleitung stürmt darein, als wollte sie die Wehklage der Verstümmelten übertönen; das Gemüth fühlt sich mehr zerstreut als gesammelt, und schon das Ausspinnen des Thema's durch alle Variationen verträgt sich nicht mit der Spannung des Gemüths, welche aus der religiösen Rührung entsteht, und die nur wenige Menschen so lange auszuhalten vermögen. Soll nun die Kirchenmusik wirklich den religiösen Kultus in ästhetischer Hinsicht vervollkommnen und erhöhen; so muß sie zweckmäßig seyn, d. h. sie muß der Verehrung Gottes durch feierliche Würde und Erhebung des Gemüths anpassen, und auf die Feier der kirchlichen Feste und Sonntage berechnet werden, damit sie so viel möglich selbst mit den öffentlichen religiösen Vorträgen harmonire. Sie muß sich ferner in der edelsten Einfachheit zeigen; alle eigentlichen Opern- und Koncertpartien, alle wilden Läufer, weit gedehnte und künstliche Kadenzen, brillante Ritornells und koncertirend-eingeführte Instrumental-Solo's, wodurch sich ein Virtuose nach dem ganzen Umfange seiner technischen Vollkommenheit zeigen will, oder gar mit allen Reitzen der Opernmusik ausgeschmückte Arien taugen nicht für die Kirche. Deßhalb kann aber die

führen will. Da die Instrumental-Musik von keinem Gesange begleitet wird, und also an sich bloß dunkle Gefühle in dem Gemüthe anregen kann; so muß der Komponist durch die Neuheit, durch den Reichthum, durch die Schattirung und Abwechslung der Töne das ergänzen, was in jener Hinsicht vermißt wird. Nie darf er den Charakter des ganzen Tonstückes den Solopartien aufopfern, welche auf das Spiel der Virtuosen berechnet sind; auch hier muß das Detail in das Ganze eingreifen, und als wesentlicher Bestandtheil desselben erscheinen. Aber allerdings muß eine Stimme vorherrschen. Die Instrumentirkunst ist deßhalb so schwer, weil durch kein Instrument — besonders nicht durch blasende — der Hauptgedanke verdunkelt, die Vertheilung des Lichts und Schattens unterbrochen, und die verwandten Gefühle in ihrer gegenseitigen Annäherung so wenig, wie die innern Verhältnisse der zugleich tönenden Stimmen gestört werden dürfen. Ueberhaupt ist die Rolle der akkompagnirenden Stimmen nicht leicht. Sie sind da, um der Hauptstimme zu dienen, ihre Wirkung zu erhöhen; es darf daher der Akkompagnist weder in der Sonate am Klavier, noch in der Kirchen-, Kammer- und Opernmusik hervorstechen wollen. Er muß sich der Hauptstimme anschmiegen, sie unterstützen, darf sie aber keineswegs beherrschen, oder gar unterdrücken wollen. Darum muß er sich auch aller Manieren und Verzierungen enthalten, weil diese in einer untergeordneten Stimme nothwendig die reine Darstellung der Melodie und das Auffassen derselben verhindern müssen; ja eigentlich sollte in Sonaten, Koncerten, Terzetten ꝛc. der Akkompagnist vorher die Solostimmen genau studiren, um das Verhältniß seines Akkompagnements zu dem Vortrage derselben im Voraus zu berechnen.

§. 430. Die vorzüglichsten Dichtungsarten der Instrumental-Musik sind folgende: 1) Das Koncert, sowohl das einfache als das doppelte. Hier nämlich ist es entweder ein, oder es sind zwei, oder noch mehrere Instrumente, welche durch ihre Eigenthümlichkeit, sowohl der Stimme als auch der, selbst bei dem geläutertsten Tone nie ganz entfernbaren Natur des Stoffes ꝛc. den Charakter des musikalischen Ganzen bestimmen. So wie die Instrumental-Musik ursprünglich Nachahmung des Gesanges ist, so ist insbesondere das Koncert eine Nachahmung des Sologesangs mit vollstimmiger Begleitung, oder mit andern Worten, eine Nachahmung der Arie. Daher sollte auch, genau ge-

nommen, der erste Zweck eines jeden Koncerts seyn, dieses oder jenes Gefühl einer einzelnen Person, nach dieser von dem Tonsetzer beigelegten Gefühlsart, auszudrücken. Alle übrigen begleitenden Instrumente ordnen sich dem koncertirenden unter, und bilden, wenn sie gehörig angewendet werden, gleichsam den Chor, welcher die Reflexion über das ausspricht, was das koncertirende Instrument vortrug. — So gewiß das Gesammtzeitmaß mehr noch als die Natur der Instrumente sich dem geistigen Wesen der Musik nähert, so scheint es doch ein Beweis der Beschränktheit des Gefühls, wenn einem Koncerte drei große Theile mit verschiedenem Tempo als Gesetz gegeben werden z. B. ein Allegro, Adagio, und ein Andante. Aber allen poetischen Zusammenhang vernichtend ist es, wenn bei der Aufführung zwischen diesen Theilen große Pausen gemacht werden, während welcher man wieder stimmt, und während welcher das Publikum sich in Beifall oder Tadel ergießt. Die Eintheilung theatralischer Vorstellungen in Aufzüge, von der ohne Zweifel jene Abtheilung entlehnt ist, kann diese nicht rechtfertigen; denn a) kann die Musik nie die Klarheit und Festigkeit, nie die Dauer im Gedächtniß des Hörers empfangen, welche die Vereinigung plastischer und musikalischer Form am theatralischen Kunstwerke erzeugt. b) Bei einer theatralischen Darstellung ruht, während der Vorhang fällt, das Drama nicht, es wird nur den Augen des Zuschauers entzogen, und beim Beginn des folgenden Aufzugs, ist es fortgerückt. Dieß findet nicht auch beim Koncerte statt. c) An der theatralischen Darstellung zieht uns die Handlung vieler an, im Koncert ordnet sich alles nur dem einen oder andern koncertirenden Instrumente unter, und wenn nun nach dem Allegro eine große Pause des Stimmens und Räusperns erfolgt, so sieht man es nicht allein, daß das Instrument und der Virtuos ruhen, sondern man fühlt dieß auch aus der Natur des Kunstwerks selbst hervorgehend. Man hört alsdann nicht Ein Koncert, sondern streng genommen drei, ein Allegro-, Adagio- und Andante-Koncert, mögen immerhin auch ihre Melodien in einiger Beziehung zueinander stehen. Reicht die Kraft eines Virtuosen nicht aus, halten die Instrumente die Stimmung solange nicht, als es nöthig wäre für das ganze Koncert aus drei Theilen, so sind dieß äußere Beschränkungen, welche es nothwendig machen, daß sich die Kompositeurs beschränken.

§. 431. 2) Die zweite Dichtungsart ist die Sonate. Als Instrumentalstück will die Sonate Gefühle ohne Worte aus-

drücken, und da sie dieses dem Charakter eines oder weniger Instrumente gemäß thut, so erklärt sich wohl, warum die Sonate vorzüglich ein Spiel der Töne wird (Klangstück), das weniger im Einzelnen, als im Ganzen charakteristischen Ausdruck hat. Der Ausdruck der Sonate ist durch den Charakter des Instruments bestimmt. Wie unterscheidet sich nun die Sonate vom Koncerte? Durch die Begleitung; dieses repräsentirt nämlich das Selbstgespräch und die Reflexion des Chors. In der Sonate, auch wenn Ein Instrument darin vorherrscht, ist ein freier Dialog dargestellt. Recht lebhaft wird diese Dialog-Form der Sonate fühlbar im Terzett, Quartett und Quintett. Hier wird jedem Instrumente das Vorwort abwechselnd gestattet. Vermag das Koncert mehr das Erhabene auszudrücken, so eignet sich die Sonate besonders für das Naive.

§. 432. 3) Die dritte Dichtungsart ist die Symphonie, welche, wenn sie für sich bestehend, ohne Beziehung auf eine vorausgegangene und ihr folgende Musik gedichtet wurde, Symphonie insbesonders genannt wird. Dient sie aber einer Musik, etwa einem Oratorium oder einer Oper zur Einleitung, so nennt man sie Ouverture, deren Aufgabe es ist, den Charakter des folgenden Ganzen anzudeuten und darauf vorzubereiten; schließt sie ein musikalisches Ganzes (dieß heißt mehr als endigen, obgleich sehr oft Koncerte in dem zweiten Sinne dieses Worts, nur geendigt, und nicht geschlossen, oder wohl gar mit einer Ouverture geendigt werden); so wird sie Finale genannt. Die Symphonie, (die strenge Bedeutung des Worts ist längst erweitert worden,) ist zum Unterschied von der Ouverture und dem Finale ein ausgeführtes selbstständiges Tonstück, und im allgemeinen könnte man sie den handelnden Chor nennen. Die Symphonie besteht aus mehreren Hauptsätzen, und unterscheidet sich auch dadurch von der Ouverture, welche nur einen Hauptsatz hat; doch läßt sich die Zahl der Sätze nicht genau bestimmen. Gewöhnlich besteht sie aus einem Allegro, einem Andante oder Adagio, worauf oft, nach altem Herkommen, eine Menuet folgt, und einem Rondo, Scherzando oder Presto. Alle Instrumente suchen sich geltend zu machen, nicht mehr die Eigenthümlichkeit eines oder des andern Instruments soll hervorgehoben werden, sondern alle Instrumente sich vereinen, das Gefühl des Kompositeurs im lebendigsten Zusammentreffen zu enthüllen. Darum

auch, wie schön die Melodie und Harmonie einer Symphonie sey, fühlt man beide dennoch weniger, als den Takt und das Gesammtzeitmaß. In der Symphonie entfaltet die Instrumental-Musik ihre volle symphonische Pracht, während sie im Quartett in ihrer reinsten Schönheit erscheint. Die Symphonie ist daher vorzüglich geeignet zum Ausdruck des Großen, Erhabenen und Feierlichen.

§. 433. Im Koncert, in der Sonate und Symphonie erscheint eine Reihe mannichfaltiger, aber sich gegenseitig entwickelnder Gefühle, vereint durch eine Grundrichtung der Gefühle. Dagegen 4) in der vierten Dichtungsart, in der sogenannten Phantasie, stellen sich die Gefühle von keiner Grundrichtung geleitet neben einander, wie sie das umherschweifende Gemüth einhaucht. Phantasien der Tonkünstler werden immer, ihrer Beschränktheit wegen, flüchtige Erscheinungen bleiben, und nur zu Kunstwerken werden, wenn sich die Beziehung auf das einzelne Interesse auflöst in ein allgemeines.

§. 434. In den bis jetzt genannten Dichtungsarten waltet kein Gefühl mit beschränktem speciellen Charakter vor, wohl aber in folgenden, die auch äußern, nicht in der Musik selbst begründeten Zwecken dienen, und wohl auch aus diesen hervorgegangen sind. 5) Die freieste unter diesen Dichtungsarten ist das Rondeau. In diesem erscheint Ein Gefühl neben verwandten Gefühlen. Das Thema wird nur erläutert, und immer kehrt die Musik zu ihm zurück. Das Rondeau könnte man das Sonett der Instrumental-Musik nennen. Es muß mit einem ungekünstelten und dem Naiven eigenen Vortrage ausgeführt werden.

§. 435. 6) An das Rondeau gränzen die Variationen. Ein Thema, Ein Gefühl, nicht erläutert durch verwandte Gefühle, sondern in verschiedene Gestalten verwandelt, verkleidet, erscheint in dieser Art der Musik. Da wechselt alles, Takt, Tempo ꝛc. und nur die Grundmelodie des Thema schimmert überall durch die Verhüllung hindurch. Da muß das Thema bald ein Marsch, bald ein Choral, ein Tanz ꝛc. werden. Die Variationen erfordern ein sehr einfaches Thema, mit welchem sich auf mannichfaltige Weise spielen läßt, ohne seinen Charakter zu zerstören. Auch muß ein solches Thema angenehm in die Ohren fallen. Diese Bedingungen hat vor allen Mozart in seinen Klaviervariationen, und Rode in seinen Variationen für die Violine erfüllt. Diese Musik mißbilligen viele, und vergleichen sie mit einem brittischen Austernschmauß.

Es sind Austern, sagen sie, immer anders zubereitet, und im Grunde billigt man weder diese Verschiedenheit der Form, noch die Einerleiheit des Stoffes.

§. 436. 7) Die Serenade, wo sie nicht dem Gesange sich unterordnet, gehört zu den Sonaten, nur hat sie einen sehr speciellen Charakter. Diese Gattung von Tonstücken ist, wie der Name zeigt, unter südlichem Himmel entstanden und heimisch. Im Allgemeinen ist sie eine leichte und gewöhnlich heitere Gattung von Musik. Sie athmet zarte Gefühle der Ruhe, der beglückten Liebe, wie der hoffenden. Die Serenade ist die Idylle der Instrumental-Musik.

§. 437. 8) Die Tanz-Musik ist die Musik der Freude. Die Musik ist nur durch und für das Tanzen, und ohne dieß dem Gefühl sehr bald lästig. Weniger die Gefälligkeit der Melodie, als die Schärfe des Takts, das Vorherrschen des Rhythmus machen den Werth der Tanz-Musik aus. Ihre Melodie ist am häufigsten antithetisch. Da die Tanz-Musik weniger aus der Hoheit des Gemüths, als aus seinem Verhältnisse zur Sinnlichkeit hervorgeht, so läßt sich allerdings von der Tanz-Musik auf das Temperament jedes Volkes schließen; die Hauptzüge des Charakters einer jeden Nation pflegen fühlbar in ihre Tänze und Tanzmelodien überzugehen.

a) Die Menuet, ein kleines Tonstück, eingerichtet zum Tanz, der sich durch reitzenden und edeln Anstand auszeichnet, und nach dem Geiste der französischen Nation ein zierliches, in Kunst gekleidetes Kompliment ist. Sie hat immer Dreiviertel-Takt und eine abgemessene langsame Bewegung. Man macht sie mit oder ohne Trios, mit sechzehn und mehrern Takten. Schwere Ausweichungen sind für diesen Tanz zu hart. Einfachheit thut auch hier Wunder. Zu den mannichfaltigen Formen, in welchen die Menuet jetzt in den Symphonien und Sonatenarten erscheint, hat vorzüglich Haydn Gelegenheit gegeben, und dazu die Muster geliefert.

b) Der englische Tanz (Anglaise, Kontretanz), ein Tanz von lebhaftem Charakter, liebt immer den Zweiviertel-Takt und eine leichte gefällige Erhebung. Die Melodie hat stets geradzählige rhythmische Theile, die sich von einander durch stark markirte Einschnitte unterscheiden; dabei muß sie ganz ungekünstelt seyn, und das Gepräge der Fröhlichkeit und des artigen Scherzes haben. Auch diese Tänze macht man mit und ohne Trios.

c) Der pohlnische Tanz, dessen Charakter feierlicher Ernst und eleganter körperlicher Umriß ist, zeichnet sich in seiner melodischen Einrichtung von allen übrigen Tonstücken sehr merklich aus. Er wird in den Dreiviertel-Takt, mit dem Niederschlage anfangend, gesetzt, dessen Bewegung ungefähr zwischen Allegro und Andante das Mittel hält. Wegen der unbestimmten Figur des Tanzes, bindet man sich dabei an keine bestimmte Taktzahl; die beiden Theile, aus welchen er besteht, und die beide in der Haupttonart schließen, können daher, wenn nur der Rhythmus geradzählig bleibt, eine willkührliche Anzahl von Takten enthalten; dabei liebt er in dem zweiten Takte seiner melodischen Theile einen merklichen Einschnitt. Sein Eigenthümliches aber, wodurch er sich von allen andern Tonstücken unterscheidet, besteht darin, daß alle Cäsuren seiner Einschnitte, Absätze und Kadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Taktheil (oder geraden Takt — insbesondere Vierviertel-Takt) fallen müssen. Diejenigen pohlnischen Tänze, die im Lande selbst verfertigt werden, übertreffen die übrigen weit.

d) Der deutsche Tanz oder der Walzer, von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt, dessen Charakter hüpfende Freude ist, theilt sich in den engen und weiten. Der enge Schleifer, ein für den deutschen Ernst nicht eben ehrenvoller Tanz, hat immer Zweiviertel-Takt; der weite Schleifer, ein stürmender, in weiten Kreisen sich drehender Tanz, welcher Solo oder Tutti, allein oder gesellschaftlich getanzt werden kann, wird in Dreiviertel oder Dreiachtel gesetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muß die Elevation stärker seyn, als beim deutschen. Jeder Takt muß auf das strengste markirt werden, und die Bewegung nie zu heftig, auch nie zu langsam seyn. — Die höhere theatralische Tanz-Musik (Ballet-Musik) setzt voraus, daß der Komponist alle Arten des Rhythmus hervorzubringen, und durch diesen vorzüglich Charakter und Gefühl zu bezeichnen geschickt sey.

§. 438. 9) Der Marsch ist der Volksgesang der Instrumental-Musik, und obgleich mit speciellem Charakter, doch einer wahren Hoheit fähig. Muth, Gewandtheit und Kraft will er erwecken, jenen durch seine Fülle, Gewandtheit durch seine Melodie, Kraft durch die Schärfe des Takts und den größern Maßstab, nach welchem er, gegen den Tanz verglichen, abgemessen ist. Weil der Marsch nicht bloß die Absicht hat, den Aufzug feierlicher zu machen, sondern auch die Gleichförmigkeit der Schritte zu erleichtern;

so muß der Rhythmus dabei stark bezeichnet und herausgehoben werden. Man setzt die Märsche gewöhnlich in den Vierviertel-Takt. Wer hätte es nicht gefühlt, daß es nicht sowohl Begeisterung als Berauschung ist, welche ein schöner Marsch erzeugt? Hören wir den Todtenmarsch vor dem militärischen Leichenzuge, so fühlt man das kräftige, gehaltne, männliche Gefühl, welches der Trauer fähig ist, aber keiner schlaffen, weichlichen Klage.

§. 439. 10) Will endlich jede einzelne Stimme die Melodie für sich ausführen, ohne sich den übrigen Stimmen bei- und unterzuordnen, entwickelt sich aber gerade in dieser Flucht vor den übrigen Stimmen wieder ein Unter- und Beiordnen, eben von dieser Flucht bewirkt, so entsteht die Fuge und der Kanon. In der Fuge verbindet sich mit jenem Streben zugleich ein Suchen der Melodie. Die Melodie ist nicht zu einer bestimmten Gestalt ausgebildet, das Thema bleibt gewissermaßen in der Unendlichkeit der Tonleiter liegen, ohne sich zur Melodie, d. h. zu einem in sich abgeschlossenen Tongebilde zu gestalten; so wühlt sich harmonisch die Masse der Töne im Freudenjubel und im Schmerzendrang durch einige Augenblicke der Freiheit fort; aber wenn die Melodie gefunden ist, so löst sich die Fuge von selbst auf, oder sie begnügt sich auch, das Spiel mit der Harmonie harmonisch abzuschließen. Im Kanon dagegen ist die Melodie bereits gefunden, und jede Stimme sucht sie nur für sich auszuführen und festzuhalten. Beide Erscheinungen sind allerdings musikalische Kunststücke, eine Cosa studiata, aber besonders die Fuge, am rechten Ort, von großer Wirkung, da sich in ihr die höchste Freiheit des musikalischen Lebens offenbart; doch gehört sie mehr für das Oratorium, als für die Messe, oder höchstens für das Koncert spirituel. Hier wollen wir ihren labyrinthischen Gängen mit aller Aufmerksamkeit folgen, und den Verstand ihres Schöpfers bewundern; im Gemüthe des Frommen findet sie keinen Raum.

Literatur der Tonkunst.

§. 440. Die vorzüglichsten griechischen Schriftsteller über Musik sind von Meibom (Antiquae musicae auctores septem — gr. et lat. ed. M. Meibom. 2 T. 4. Amstel. 1652) — Die aus dem Mittelalter von Abt Gerbert (Mart.

erberti, scriptores ecclesiastici de musica, sacra potis-
num. 3 T. 4. St. Blasii) gesammelt. — Unter den Neuern, wel-
hen ästhetischen Theil dieser Kunst abgehandelt haben, ver-
nen vorzüglich bemerkt zu werden:

J. J. Rousseau Dictionaire de Musique. Paris
'67. 4. Amstelod. 1768. 2. Auflage.

C. Fr. Cramers Magazin der Musik. Hamburg, beson-
rs der Jahrgang 1783.

J. J. Engel über die musikalische Malerei. Berlin 1780.

W. H. v. Dalberg Blicke eines Tonkünstlers in die Mu-
der Geister. Mannheim 1787.

— — Phantasien aus dem Reiche der Töne. Frankfurt
06.

Gretry Essay sur la Musique. Paris 1789.

J. G. v. Herder: Ob Malerei oder Tonkunst eine grö-
re Wirkung gewähre? In den zerstreuten Blättern. 2. Samml.
'86. Einiges gehört auch hierher aus

— — Dessen Werk: vom Geist der hebräischen Poesie.
essau 1782. 8.

J. Fr. Reichardt musikalisches Kunstmagazin. Berlin
782 — 1791.

J. A. Hiller was ist wahre Kirchenmusik? Leipz. 1789.

Chr. Fr. Michaelis über den Geist der Tonkunst. Erster
ersuch. Leipzig 1795. Zweiter Versuch. Eben. 1800.

Dan. Webb über Verwandtschaft der Poesie und Musik
ersetzt von Eschenburg. Leipzig 1771.

Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst in der Euno-
ia. 1801. März.

L. Tiek's Phantasien über die Kunst. Berlin 1803.

— — Dessen Novelle: die musikalischen Freuden und
iden.

Ch. Fr. D. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Ton-
unst. Herausgegeben von Ludwig Schubart. Wien 1806.

Vogler deutsche Kirchenmusik. München 1807.

Ueber Charakterdarstellung in der Musik in den ästhetischen
nsichten. Leipzig 1808.

C. Kocher über den Choral. Stuttgart 1824. 8.

Prof. Thibaut über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg
1825. 8.

Die musikalische Zeitung. Leipzig bei Breitkopf.

G. F. Wolf's kurzgefaßtes musikalisches Lexikon. 2. Auflag Halle 1792.

Ernst. Ludw. Gerber's historisch-biographisches Lexikon d Tonkünstler. 2 Theile. Leipzig 1790 ff.

H. Ch. Koch's musikalisches Lexikon, welches die theoretis und praktische Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alte und ne Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente b schrieben enthält. Frankfurt a. M. 1802.

Poesie.

§. 441. Poesie überhaupt ist die freie, individuel Darstellung des Idealen in einer entsprechenden vollendeten For Insofern ist alle Kunst nothwendig und wesentlich Poesie; m kann diese die Urkunst nennen, weil jedes schöne Kunstwerk u sprünglich ποίησις, ein schönes Werk der Phantasie seyn muß, e es in die Außenwelt hervortritt. Immer ist es derselbe Dic tungs- und Schöpfungsgeist, der das Wesen aller Kun begründet, und nur nach den verschiedenen Bedingungen, unter we chen ihre Gestaltungen in das Reich der Sinne treten, sich in ve schiedenen Formen äußert; dieselbe produktive Kraft, welche d Hervorbringung einer Gluck'schen Iphigenia, einer R phael'schen Verklärung, eines Apollo von Belvede des Doms bei St. Stephan zu Wien, einer Anschütz'sche Darstellung Lears, und die Hervorbringung eines Haml fordert. Im engern Sinne oder als redende Kunst, a Kunst des innern Sinnes ist Poesie (Dichtkunst) die Kun schöne Ideale durch Worte zu realisiren, oder auch die Kunst, w che das Schöne durch eine in sich geschlossene Reihe anschaulich Gedanken in der Sprache individuell darstellt. Beide Name „Poesie und Dichtkunst“ deuten auf die freischaffende Kraft d Phantasie hin; aber schon der Sprachgebrauch selbst unterscheid „Dichten“ und „Erdichten“. Obschon Erdichtung an verschieden poetischen Erzeugnissen beträchtlichen Antheil haben kann; so kan es doch auch mancherlei poetische Darstellungen geben, die nic erdichtet sind, z. B. wenn der Dichter Gegenstände schildert, d wirklich vorhanden sind, oder die innigsten Gefühle seines Herzen sprechen läßt.

§. 442. Das Medium der Darstellung des Dichters ist die
prache; die Wortsprache reicht aber unendlich weiter als die
nien- und Farbensprache; darum hat die Poesie, unter allen schö-
n Künsten das größte Gebiet; sie kann mit Schiller's
ldenen Worten von sich selbst sagen:

„Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden;
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schöners find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele."

Die Poesie ist nicht bloß an das Sicht- und Hörbare gefes-
lt; sie vermag mit der größten Wirkung nicht selten dasjenige
rzustellen, was nie Gegenstand äußerer Sinnenerscheinung ward,
ie z. B. Geister der Abgeschiedenen, gute und böse Dämonen,
ötter, verborgene Seelenzustände, die geheimsten Gedanken und
egungen des Menschenherzens, kurz das ganze Reich des Gedenk-
aren; die ganze Weltgeschichte mit ihrem unendlich mannichfalti-
en Stoff, liegt ihr offen da, wenn gleich freilich nicht jeder ein-
lne Gegenstand daraus ihrer Behandlung zusagt, und insofern
lglich auch sie ihre Gränzen hat. Zwar kann der Dichter seinen
ebilden nicht die Bestimmtheit und Anschaulichkeit geben, wie der
Maler und Plastiker; dafür ist er aber auch nicht auf einen einzi-
en Moment eingeschränkt, wirkt nicht zunächst auf den klaren Ge-
chtssinn, und kann darum die Phantasie mächtiger ergreifen, und
as Gefühl tiefer anregen. Der Dichter erhebt uns zu den höch-
en, edelsten Idealen. Indem er nämlich einen aus der Fülle ei-
es tiefbewegten Gemüths hervorgehenden Zustand der Begeiste-
ung für eine Idee durch die gesteigerte Kraft der Phantasie in ei-
er vollendet schönen Form darstellt, weckt er das in der Tiefe der
enschlichen Natur schlummernde Ideale, erhebt den Menschen vom
Besondern zum Allgemeinen, und bringt das Reinmenschliche zur
Anschauung, der Zuhörer oder Leser fühlt sich erleuchtet, erregt und
rwärmt, und seiner Denk- und Sinnesweise wird die Richtung
uf das Ideale, auf das Wahre, Gute und Schöne gegeben. Die
Poesie ist aber auch die dauerhafteste unter den Künsten, die un-

vergänglichste. Dichtungen überdauern die Stürme der Zeit, und glänzen noch nach Jahrtausenden im ersten Jugendschimmer.

§. 443. Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, daß der Versbau oder das Sylbenmaß nicht das Wesen der Poesie ausmache, und folglich auch zur Poesie nicht unumgänglich nothwendig sey, um als solche zu gelten. Abgesehen davon, daß wir auch wahre Dichtungen haben, denen das Metrum fehlt, wie z. B. alle Werke des genialen Jean Paul's, eines unserer größten Dichter, wie überhaupt Romane, gibt es auch gewisse Arten von Versen, die so frei und vertraulich sind, daß man sie kaum von der Prosa unterscheiden kann, wie z. B. die Verse in den Lustspielen des Terenz, im Recitativ der Kantate; und so gibt es auch wieder eine Art von Prosa, die einen so gemessenen Gang, einen so merklich erhobenen Ton hat, daß sie dem poetischen Wohllaut sehr nahe kommt, wie dieß im Telemach des Fenelon, in der englischen Uebersetzung des Ossian, und in den Idyllen unsers Geßner's der Fall ist. Diese Gränzlinie läßt sich also schwerlich mit der größten Schärfe bestimmen, da Verse und Prosa bei gewissen Gelegenheiten, wie Licht und Schatten, einander übergehen.

§. 444. Wichtiger ist die Unterscheidung der Poesie von der Prosa und eigentlichen Beredsamkeit, wenn auch die Uebergänge oft so leise sind, daß sie sich nicht mit der größten Bestimmtheit nachweisen lassen. Entspringt die Darstellung unmittelbar und zunächst aus Vorstellungen, ist dabei das Vorstellungsvermögen vorzüglich, wenn auch nicht ganz ausschließend, in Wirksamkeit; so entsteht daraus die Sprache der Prosa, die zunächst Ausdruck und Darstellung von Begriffen ist. Durch die Prosa wird also vorzüglich der Verstand beschäftigt, und das Ziel derselben ist die Erkenntniß des Wahren.

Die Sprache der Beredsamkeit (oder der oratorischen Prosa) entspringt zunächst aus den angeregten Trieben und Bestrebungen des Bestrebungsvermögens, und hat die Bestimmung des menschlichen Willens zu ihrem unmittelbaren Zweck; sie beabsichtigt also zunächst weder Belehrung und Ueberzeugung, wie Prosa; noch zunächst Belebung der Phantasie und Erregung des Gefühls, wie die Poesie; sie will vielmehr durch jene Mittel Handlungen veranlassen, die dem beabsichtigten Zwecke des Redners angemessen sind. Die Sprache der Poesie geht aus dem Drange der Gefühle hervor,

folgt dem Zuge der schöpferischen Phantasie, und spricht das Ideale in einem harmonischen Ganzen, in einer vollendet schönen Kunstform aus. Der begeisterte Dichter erhebt sich über die Schranken des Individuums, und stellt sich in den Mittelpunkt des ganzen Menschengeschlechts.

§. 445. Schon zum Theil aus dem Gesagten wird sich auch die Verwandtschaft und Verschiedenheit der Poesie und Philosophie ergeben. Die Vernunft, als das Vermögen der Ideen, wird die höchste Thätigkeit des Dichters und des Philosophen seyn, beide streben das Ewige anzuschauen; der Philosoph schaut es in der höchsten Allgemeinheit; seine Anschauung wird zur Erkenntniß und zur unmittelbarsten Ueberzeugung. In der Poesie herrscht die innere lebendige Anschauung des Höchsten, aber sie gestaltet die unendliche Idee, sie bildet das Göttliche individuell. Wie der Verstand in seiner höhern Ausbildung dem Philosophen unentbehrlich ist, um das formale Wissen zu begründen; so muß der Dichter die Phantasie in einem vorzüglichen Grade besitzen, damit die Idee des Schönen sich in entsprechender sinnlicher Gestaltung zeige; darum nennen wir es Dichten überhaupt, wenn die schöpferische Phantasie eine Reihe von Bildern zu einem Ganzen verbunden darstellt, Denken dagegen, wenn im Verstande eine Reihe von Begriffen zur Einheit verbunden wird.

§. 446. Gegenstand dichterischer Behandlung kann alles werden, was einer Versinnlichung durch Rede, und eines lebhaften Eindrucks auf Phantasie und Gefühl fähig ist. Vorzüglicher Stoff bleibt aber der Mensch in seinem Handeln, Wirken und Leiden, in seinem Denken, Trachten und Fühlen. Zwar kann die Poesie auch die den Menschen umgebende Natur zum Inhalt und Gegenstand ihrer Darstellungen und ihrer Begeisterung wählen. Sie kann alles, was der Frühling irgend Erquickendes und Belebendes hat, das Edelste, was die Thierwelt an Gestalt und Leben, das Schönste und Lieblichste, was die Pflanzen- und Blumenwelt darbietet, alles was in den äußern Veränderungen am Himmel und auf der Erde dem Auge der Menschen erhebend oder doch bedeutend erscheint, in ihre Darstellung übertragen; nur dürfen diese Naturschilderungen in der Poesie nicht abgesondert werden von der Darstellung des Menschen, deren schönste Zierde sie bilden. Werden sie abgesondert; so wird das große vollständige Weltgemälde, was uns die Poesie vor Augen

stellen soll, zerstückt, die Harmonie unvermeidlich aufgelöst, und die Wirkung, welche, wo das Ganze erscheint, so groß ist, wird zertheilt, und fällt ins Kleinliche.

§. 447. Hieran knüpft sich von selbst die Frage, welches das wahre Verhältniß der Poesie zur Gegenwart und zur Vergangenheit sey, da wir das Künftige nur aus dem Vergangenen und Gegenwärtigen erschließen und errathen, folglich auch auf keine andere Art poetisch aussprechen können, als in der Form einer prophetisch-begeisterten Lyrik? Das Wirkliche (Gegenwärtige) erscheint nicht deßwegen für die poetische Darstellung als ungünstig, schwierig oder verwerflich, weil es an sich immer gemein und schlechter ist, als das Vergangene. Nur tritt das Gemeine und Unpoetische in der Nähe und Gegenwart stärker hervor, verliert sich aber in der Ferne und Vergangenheit in den Hintergrund, und nur die großen, hehren Gestalten erscheinen hell. Auch vermöchte der wahre Dichter aus dem Gewöhnlichsten und Alltäglichsten eine höhere Bedeutung und einen tiefern Sinn herauszufühlen, oder ahnend hineinzulegen, und so dasselbe durchaus neu und in einem dichterischen Lichte verklärt erscheinen zu lassen. Aber beengend, bindend und beschränkend bleibt die Deutlichkeit der Gegenwart jederzeit für die Phantasie. Darum ist die indirekte Darstellung der Wirklichkeit und Gegenwart am meisten zweckgemäß. Der Dichter verlegt seinen Schauplatz in die weiter oder enger umgränzte Vergangenheit, trägt aber in sein Gemälde den ganzen Reichthum der Gegenwart, soweit dieselbe dichterisch ist, hinein, und wird so Darsteller der lebendigsten und frischesten Wirklichkeit, wie z. B. Homer. Eben so lassen sich auch die übersinnliche Welt, die Gottheit und die reinen Geister nicht geradezu, sondern nur indirekt, unter der Hülle eines Bildes, dichterisch darstellen.

§. 448. Der Zweck und der oberste Grundsatz der Poesie fällt mit dem der Kunst überhaupt zusammen (s. §. 93). Die Poesie soll nur das an und für sich Ewige, das immer und überall Bedeutende, das Schöne darstellen, aber geradezu und ganz ohne Hülle vermag sie das nicht. Sie führt also ihre Ideen auf dem Wege der Phantasie dem Bewußtseyn anderer in klaren Umrissen und im schönen Gewande einer bilderreichen und lebenvollen Sprache vor, und wird so in der vollendet-schönen Kunst-

form, in jedem empfänglichen Gemüthe, das in demselben schlummernde Ideale wecken.

§. 449. Bei jedem poetischen Kunstwerke kommt also erstlich dessen Gehalt oder innere Schönheit, und dann dessen Darstellung, stylistische Form oder äußere Schönheit in Betrachtung. Aus der organischen Einheit beider entspringt die Vollendung jeder poetischen Schöpfung.

§. 450. Was den poetischen Gehalt oder die innere Schönheit betrifft, so müssen alle Momente und alle Eigenschaften wiederkehren, die bei der Produktion irgend eines Kunstwerkes erforderlich sind (s. §. 123 ff).

§. 451. Was aber die Eigenschaften der Darstellung oder des poetischen Styls betrifft, so lassen sie sich unter zwei Gesichtspunkten zusammenfassen, nämlich unter dem des poetischen Kolorits und des poetischen Rhythmus.

§. 452. Das poetische Kolorit verlangt vor Allem sinnliche Fülle, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks. Diese werden verstärkt durch Figuren und Tropen.

§. 453. Figuren sind geist- und sinnreiche Abweichungen von der gewöhnlichen und einfachen Art des Ausdrucks durch Wendungen und Bilder, die das ästhetische Interesse erhöhen, und das Ideal der Schönheit lebendiger und kräftiger aussprechen. Sie sind überhaupt genommen nichts anders als die Sprache der Leidenschaften, Affekte, und der Einbildungskraft. Sie sind keine Erfindung der Schule, oder bloße Hilfsmittel der Kunst, sondern tief in der Menschenbrust gegründet, und daher auch nicht ausschließendes Eigenthum des Dichters, sondern gehören auch dem Redner an. Sie sind besonders dem neuern Dichter um so wichtiger, da sie ihm als Ersatz für den oft fühlbaren Mangel einer eigenen Dichtersprache dienen müssen. Tropische Ausdrücke sind uneigentliche Ausdrücke, die zu einem durch Aehnlichkeit (tertium comparationis) verwandten Begriffe gesetzt werden, um ihn anschaulicher zu machen, und eine verwandte Nebenidee zu wecken. Die Figur unterscheidet sich vom Tropus im Wesentlichen dadurch, daß erstere nur in der Wortstellung liegt, und den eigentlichen Sinn der Rede nicht verändert. Während die Figuren bloß das ursprüngliche Verhältniß der Umgebungen einer Hauptvorstellung verändern, verändern die Tropen die Hauptvorstellung selbst. Letztere heben eine einzelne Idee aus einer Gedankenreihe

hervor, während die Figuren eine ganze Ideenreihe in ihren Theilvorstellungen verändern. Gewöhnlich theilt man die Figuren ab nach ihrer Wirkung auf ein bestimmtes Seelenvermögen, folglich in Figuren für die Aufmerksamkeit, Phantasie, Gemüthsbewegungen und den Witz; aber diese Eintheilung dürfte unstatthaft seyn, weil oft eine und dieselbe Figur eben so auf die Einbildungskraft wie auf das Gefühl wirken kann, und oft der Weg zu diesem nur durch jene geht. Darum haben mehrere Neuere die Eintheilung der Alten in Wort- und Sach- oder Gedankenfiguren vorgezogen, und diesen noch die Klangfiguren beigesellt. Wir wollen hier, ohne uns an die eine oder die andere Eintheilung zu halten, bloß die wichtigeren berühren.

§. 454. 1) Die Anrede oder Apostrophe. Die Rede wendet sich an einen bestimmten, lebenden, oder leblosen, gegenwärtigen oder abwesenden Gegenstand, und ergreift dadurch die Einbildungskraft und das Gefühl. In Göthe's Iphigenie fragt diese, ob Orest, ob Elektra noch leben. Orest erwiedert: sie leben; da bricht sie in die schöne Apostrophe aus:

— — Goldne Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! denn ich bin arm nnd stumm.

2) Der Ausruf, durch den wir heftigere Gemüthsbewegungen mit Erhebung und Anstrengung der Stimme ausdrücken, z. B.

„Weh dem, der fern von Aeltern uud Geschwistern
Ein einsam Leben führt!
Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück von seinen Lippen weg.

v. Göthe's Iphig.

3) Die Emphase, welche das Subjekt durch ein passendes, ausdrucksvolles Prädikat belebt, z. B. aus Klopstock's Ode: der Lehrling der Griechen: Wo kein mütterlich Ach, bänger beim Scheidekuß, Und aus blutender Brust geseufzt, Ihren sterbenden Sohn dir, unerbittlicher, Hundertarmiger Tod, entreißt ꝛc. Wenn das Epithet bleibendes Attribut wird, so daß es den Gegenstand durchaus begleitet, wie so häufig im homerischen Epos; da harmonirt es wohl mit der altväterlichen Einfalt des homerischen Zeitalters, wo Gegenstände im Kindesalter der Menschheit durch sinnliche Merkmale für die Phantasie fixirt wurden; aber jetzt, wo die Kindlichkeit der natürlichen Wahrneh-

mung verschwunden, geht auch das Nachdrückliche solcher Epitheta, z. B. die blauäugige Athene, schwarzgeschnäbelte Schiffe — verloren. 4) Der nachahmende Ausdruck, indem der natürliche Gang der bezeichneten Sache durch den künstlichen Gang der Rede nachgeahmt wird. Wer kennt nicht die unerreichbare Stelle in der Odyssee XI. Ges. V. 593 ff.

Auch den Sisyphos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortheben.
Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn, da mit einmal stürzte die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Jedoch wird diese Nachahmung allemal fehlerhaft, sobald man sie mühsam erkünstelt, und sie ist nur dann eine Schönheit, wenn sie sich dem begeisterten Dichter von selbst darbietet, und mehr in dem herrschenden Ton des Ganzen, als in dem Schall einzelner Sylben und Wörter liegt. 5) Die Prosopopöie. Sie steigert das Leblose zum belebten, mit Empfindung, Verstand und Willen begabten Wesen. Die Prosopopöie erscheint häufig in den Schriften der Propheten; sie eignet sich hauptsächlich für stärkere Affekte, für eine sehr lebhaft erregte Phantasie, und ist daher in der höhern Lyrik und der begeisterten Rede zu Hause, z. B. in Schiller's Idealen. Die Personendichtung im engeren Sinne beseelt nicht als bloße Redefigur das Todte, sondern schafft als ein zum Innern der Poesie gehöriger Theil der Dichtung selbst bestimmte Wesen mit festen Umrissen der Persönlichkeit und des Charakters, wie es z. B. der Fall ist mit dem Hunger in Ovid's Verwandlungen, der Fama in Virgil's Aeneide, oder der Sünde in Milton's verlornem Paradiese. 6) Gleichniß, Vergleichung und Anspielung. Sie dienen sämmtlich, den Gegenstand anschaulicher und dadurch zugleich die Rede lebhafter zu machen. Das Gleichniß stellt nur Aehnliches nebeneinander; Gleiches kann nicht verglichen werden. Klopstock hat es häufig gethan, aber immer ohne Wirkung. Das Bild wird im Gleichniß als selbstständig, und in seinen kleinern Nebenzügen als unabhängig vom Hauptgegenstande behandelt und ausgeführt. Das Bild kann folglich im Gleichniß für sich als ein Ganzes bestehen, das in der Vergleichung nicht. Die Vergleichung stellt sowohl das

Aehnliche als das Verschiedenartige zusammen; aber das Bild, womit man den Gegenstand vergleicht, wird immer nur als Nebensache, und in beständiger Abhängigkeit von dem letztern behandelt, gesetzt auch, daß es ausführlicher wäre. Die Anspielung besteht in einer um ihrer größern Anschaulichkeit willen gewählten Beziehung auf irgend einen bekannten einzelnen Fall. Sie ist entweder ein wirkliches Gleichniß unter etwas veränderter Form, und mit metaphorischer Kürze ausgedrückt, wie prometheische Kühnheit, tantalischer Durst, oder ein leises Hindeuten durch ein Aehnliches im Scherze, wie z. B. Lessing's: Ich bin wahrlich nur eine Mühle und kein Riese, — oder auch bei einem tief aufgeregten Gemüthe, z. B. Klopstock's Ode: die Nachahmer. — Die wichtigste unter diesen Figuren, zumal für den Dichter, bleibt unstreitig das Gleichniß, weil es der Phantasie am meisten Stoff bietet. Durch die Kraft des Gleichnisses macht sich der Dichter gewissermassen zum Herrn der ganzen Natur, indem er alle ihre Schätze, die ihm zum Bilde seiner Gedanken und Gefühle zu taugen scheinen, unbedenklich an sich reißt. Gleichnisse mögen übrigens witzig oder rührend seyn, immer wird zu ihrer Wirksamkeit erfordert a) Wahrheit. Das Verglichene muß in dem vom Dichter gewählten Bilde der Imagination sichtbarer erscheinen und das Gemüth tiefer bewegen. Doch wird zur poetischen Wahrheit des Bildes gar nicht gefordert, daß es in allen seinen Theilen dem Gegenstande gleiche, den es bezeichnen soll, oder daß es einen bestimmten Gedanken ganz ausdrücke. Das Gleichniß ist treffend im poetischen Sinne, wenn es für das Gefühl wahr ist in einer bestimmten Hinsicht. In der Iliade schreitet der zürnende Apoll einher wie die Nacht. Das kurze Gleichniß thut eine mächtige Wirkung, wenn wir uns den zürnenden Gott vorstellen. Wie weniges Apoll und die Nacht übrigens miteinander gemein haben, kümmert uns nicht. — Oft liegt das Aehnliche bloß in der Wirkung zweier Gegenstände; in diesem Falle hüte sich der Dichter, das Bild zu sehr zu individualisiren, wie denn alles Ausmalen des Unähnlichen das Gleichniß als solches aufhebt, und es zu einer für sich bestehenden Darstellung macht. Milton ist oft, durch Gelehrsamkeit verleitet, in diesen Fehler gefallen, unter andern im dritten Gesange des verlornen Paradieses, wo der Satan auf der dunkeln Erde wandeln läßt.

b) Bedeutsamkeit. Gleichniß und Vergleichung sollen

den Eindruck der verglichenen Sache verstärken, sie müssen also eine Fülle ächtpoetischer Ideen enthalten. Man sehe z. B. Klopstock's Ode: Mein Vaterland, den Anfang.

c) Verständlichkeit. Denn bedarf es erst eines Kommentars, so geht die dadurch bezweckte Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit verloren. Gegen diese Eigenschaft verstieß oft J. Paul.

d) Neuheit. Sie beruht auf den feinern, also nicht so allgemein bemerkten und doch treffenden Aehnlichkeiten. Oft scheinen zwei Objekte einander ganz unähnlich, und doch findet der Witz ein Tertium comparationis, z. B. in Shakespeare's Julius Cäsar vergleicht sich der aufgebrachte, aber leicht versöhnliche Brutus mit einem Kiesel: „Wird der Kiesel stark geschlagen, so zeigt er einen flüchtigen Funken, und sogleich ist er wieder kalt.“ Doch hüte man sich hiebey vor dem Gesuchten, Affektirten.

e) Angemessenheit. Gleichnisse dürfen nicht zur Unzeit angebracht werden, wie im tiefen Schmerz, beim Schreck, in Angst und Verzweiflung; auch sollten Gleichnisse nicht zu sehr gehäuft werden. Doch machen Nationalität und Kultur einen Unterschied in ihrer Wahl und ihrem Gebrauche. Der rohe Natursohn ergreift die flüchtigste Aehnlichkeit; aber seine Einbildungskraft hält kein Bild lange fest; der Orientale spricht nur in Bildern, und der kältere Nordländer begreift selten sein Tertium comparationis. 7) Die Anthithese oder die Zusammenstellung entgegengesetzter Begriffe unter Einen Gesichtspunkt, eine Figur, welche durch starke Heraushebung des Aehnlichen und Verschiedenartigen die Lebhaftigkeit oft mächtig befördert, besonders, wenn der Gegensatz mit kräftiger Sprachkürze gegeben wird, — oft aber auch zu falschem Schimmer des Styls führt. Die Anthithese hat zwar mit dem Kontraste das gemeinschaftlich, daß in beiden eine Vereinigung verschiedenartiger Gegenstände statt findet; allein in jener sind sie als Entgegensetzungen, in diesem als Aehnlichkeit vereinigt, dort, um desto mehr von einander unterschieden, hier, um verglichen zu werden. Die Anthithese ist daher wirklicher Gegensatz, der Kontrast bloß Abstich, nicht Gegensatz. Der Gegensatz, welcher widersprechend scheinende Dinge vereinigt, gewährt das Vergnügen des Witzes, und wird daher von dem Verstande, der Kontrast hingegen wird unmittelbar von dem Gefühle beurtheilt, so wie er sich auch bloß aufs Gefühl bezieht. Eine Blume auf einem Grabe, eine friedlich weidende Heerde ne-

ben einem schäumenden Wasserfalle, die zarte Omphale mit der Löwenhaut und der Keule des Herkules, der männliche Hektor mit dem sybaritischen Paris im Gespräche, bilden ästhetische Kontraste, und das heterogen Scheinende löst sich in ästhetische Harmonie auf. Als Beispiel einer Antithese diene die Stelle, wo Falk die Ameise und den Menschen vergleicht, und von der ersten sagt, sie sey: „geschäftig, wenn die Saat der Sens' entgegenreifet — unthätig, wann der Frost die Halmen überreifet," und von dem Menschen: „Nicht so der Mensch! — Er lebt als Mann in Saus und Braus, — Und schleicht dann oft als Greis halbnackt von Haus zu Haus." 8) Der Klimax, die Gradation oder Steigerung besteht in dem stufenweisen Fortschreiten von einer schwächern zur stärkern Idee, und ist entweder auf- oder niedersteigend. Ein treffendes Beispiel liefert Lessing's Faust mit den sieben Geistern der Hölle. 9) Die Metapher ist Zusammenstellung eines Subjektsbegriffs mit einem andern bildlichen, das Merkmal der Metapher ist also Aehnlichkeit, z. B. die Erde dürstet nach Regen. Die Metapher verkörpert das Geistige, z. B. Flamin wurde ein Eisberg, dann ein Vulkan; oder sie vergeistigt das Sinnliche, und in diesem Fall ist die Metapher gleichsam die unterste Stufe der Personifikation, z. B. das Blut schreit um Rache. Die vergeistigende Metapher, die bei den Alten die übliche war, ist, der Regel nach, weit poetischer als die versinnlichende; denn jene beseelt das Todte; die versinnlichende Metapher aber kann doch den kalten Begriff, den sie bildlich darstellt, nicht nach Wunsche in eine klare Anschauung verwandeln. Und so wirken die meisten versinnlichenden Metaphern nur wie aufblitzende Funken, die im Leuchten wieder erlöschen. Die vergeistigende Metapher aber gibt ein beharrliches, in ruhiger Schönheit wachsendes Bild. Soll die Metapher ihre volle Wirkung thun, so muß sie treffend und schicklich seyn, Haltung haben und Neuheit; denn verbrauchte Metaphern, wie z. B. der Zahn der Zeit, verfehlen ihres Endzwecks ganz. Auch muß sich der Dichter hüten, solche Bilder zu wählen, in welchen der Leser das Aehnliche vielleicht gar nicht, oder nur mit Mühe auffinden kann. Dieß stört so oft in Jean Paul's Schriften. Tadelnswerth bleibt auch die zu rasche Aufeinanderfolge der Bilder; denn die Einbildungskraft ermüdet, und vermag in dem bunten Wechsel flüchtiger Erscheinungen nichts festzuhalten. Man hat von jeher

die Metapher eine kurze Allegorie genannt und umgekehrt; aber beide sind wesentlich verschieden. In jener geht die Verwandlung der Begriffe nicht wirklich vor sich; denn der Hauptbegriff bleibt unverändert stehen. Z. B. aus Schiller's Künstlern:

Die Kraft, die in des Ringers Muskeln schwillt,
Muß in des Gottes Schönheit lieblich schweigen!

Man vergleiche dagegen die wahrhaft allegorische Ode des Horaz an die von Bürgerkriegen erschütterte Roma, unter dem Bilde eines Schiffes, oder des Apulejus liebliche Dichtung, Amor und Psyche, so wird der Unterschied in die Augen springen. 10) die Metonymie und Synekdoche. Die Metonymie hat ihren Grund in einem Zusammenhange oder einer Verwandtschaft der Begriffe. Sie ist also ein Trope, welcher Verhältnißbegriffe mit einander verwechselt, die in einer natürlichen, durch die Ideen-Association leicht zu entdeckenden Verbindung stehen. Sie verwechselt Ursache mit Wirkung, das Vorhergehende mit dem Nachfolgenden, Sache und Zeit, worin erstere geschieht, Behältniß (Ort) und Enthaltenes, Eigenschaft und Person oder Sache, Materie (Sache) und Form, Besitzer und Besitzthum. Z. B. aus Göthe's Wilhelm Meister:

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glüh'n,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Die Synekdoche beruht auf dem Verhältniß des größern oder geringern Umfangs der Bedeutung, und besteht in der Verwechslung der Vorstellungen, von denen die eine als Theil in der andern enthalten ist. Z. B. Virgil's: alii rapiunt incensa feruntque — Pergama statt opes Pergameas, Trojanas. 11) Die Periphrasis oder Umschreibung. Sie bezeichnet einen Gegenstand bloß nach seinen Eigenschaften und Wirkungen, um ihn fruchtbarer für die Phantasie und folglich auch lebendiger und interessanter darzustellen. Z. B. die Virgil'sche: Et jam summa procul villarum culmina fumant, Majoresque cadunt altis de montibus umbrae, und: Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris incipit, Et dono Divûm gratissima serpit; oder Schiller's: Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht, die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen,

statt: Es wird Abend. 12) Die Hyperbel, welche ihren Gegenstand über die Wahrheit vergrößert, oder unter dieselbe herabsetzt; im letztern Fall heißt sie Litotes. Sie findet statt im Zustande stark erregter Einbildungskraft, oder eines gewaltigen Affekts. Z. B. die Aeußerung des Geitzhalses im Moliere: Ich laufe jetzt zu Gericht, und lasse mein ganzes Haus auf die Folter spannen, meine Bedienten, meine Mägde, meine Söhne, meine Töchter, und mich selbst.

§. 455. Die zweite Eigenschaft des poetischen Styls ist der poetische Rhythmus. Rhythmus überhaupt ist regelmäßige, gesetzlich-bestimmte Entwicklung innerlich-zusammenstimmender Darstellungen nach den Verhältnissen der Zeitgröße. Der Rhythmus findet nicht nur in der Dicht- und Redekunst, sondern auch in der Musik- und Tanzkunst statt. Der Rhythmus in Hinsicht auf redende Künste ist zweierlei, ungebundener, d. i. ein solcher, welcher unabhängig ist von festen Bestimmungen in der Folge der Zeitbewegnng, und gebundener, oder ein solcher, welcher durch eine festbestimmte Zeitmessung geregelt ist. Letzterer heißt der poetische Rhythmus, oder auch Rhythmus vorzugsweise, ersterer kommt in der Redekunst unter dem Namen des oratorischen Numerus vor. (s. §. 760.)

§. 456. Hier drängt sich von selbst die Frage auf: Ist der Rhythmus der Poesie wesentlich? Ist es nicht vielmehr unnatürlich, den Erguß eines bewegten Herzens, einer entflammten Phantasie, eines ganz von seinem Gegenstande erfüllten Geistes nach einer mechanischen Regel abzumessen? Ueberall finden wir die Poesie vom Sylbenmaß begleitet. Sein Gebrauch erstreckt sich also fast eben so weit als die bewohnte Erde, seine Erfindung ist nicht viel jünger als das Menschengeschlecht. Einige neuere Ausnahmen verdienen kaum Erwähnung; sieht man sich aber bei den Alten nach etwas Aehnlichem um; so wird man unglücklicher Weise an die Romane der spätern Sophisten erinnert. Es bleibt also unläugbar, daß der rhythmische Gang der Poesie dem Menschen nicht weniger natürlich ist, als sie selbst. Woher diese Erscheinung? — In ihrem Ursprunge macht Poesie mit Musik und Tanz ein untheilbares Ganzes aus; der Rhythmus aber war und ist das sinnliche Band der Vereinigung der Poesie mit diesen verschwisterten Künsten. Die erste, älteste Poesie war zuverlässig ganz Bild und Gleichniß, ganz Accent der Leidenschaften. Allein

wie verfiel der freie Sohn der Natur darauf, dem Ungestümm seiner Phantasie und seiner Gefühle selbst irgend einen Zügel anzulegen? Ihn leitete eine dunkle Wahrnehmung auf das Mittel, sich dem berauschendsten Genusse seines aufgeregten Innern ohne abmattende Anstrengung lange und ununterbrochen hingeben zu können. Die Seele, von der Natur allein erzogen und keine Fesseln gewohnt, forderte Freiheit in ihrer äußern Verkündigung; der Körper bedurfte, um nicht der anhaltenden Heftigkeit derselben zu unterliegen, ein Maß, worauf ihn seine innere Einrichtung fühlbar leitete. Ein geordneter Rhythmus der Bewegungen und Töne vereinigte beides, und darin lag ursprünglich seine wohlthätige Zaubermacht. Die anfangs unwillkührliche und instinktmäßige Beobachtung des Zeitmaßes in ausdrückenden Bewegungen und Tönen stellte das Gleichgewicht zwischen Seele und Körper wieder her, welches durch die Uebermacht wilder Gemüthsbewegungen und des gleich starken Triebes sie auszulassen, aufgehoben worden war. Hatte der Mensch diese wohlthätige Wirkung erst einmal erfahren, so kehrte er natürlicher Weise bei jedem neuen Anlasse zu dem zurück, was sie ihm verschafft hatte, und machte es sich zur Gewohnheit. Siehe A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache in den Charakteristiken und Kritiken Bd. 1. S. 318 ff.

§. 457. Der poetische Rhythmus oder die gesetzmäßige Aufeinanderfolge der Töne (Sylben) setzt von Seite derselben eine verschiedene Quantität, eine verschiedene Dauer als Bedingniß seiner Möglichkeit voraus; denn sind alle Sylben von gleicher Dauer, so fehlt der Sprache der Rhythmus. Nun ist aber die Dauer einer jeden Sylbe, ihre Länge oder Kürze entweder durch die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung bestimmt, mit welcher die Sprachorgane die Sylbe aussprechen; oder sie wird bestimmt durch die Betonung des Accentes, durch Hebung und Senkung des Tones, wo die größere Länge durch den höhern Ton (accentus acutus), die kürzere durch den tiefern (accentus gravis) bestimmt wird. Der auf die Quantität der Sylben gegründete Rhythmus liegt real und objektiv in der Sprache. Die Accentuation oder Betonung beruht auf dem Werth, welchen der Redende den Sylben gibt; sie ist daher ideal und subjektiv. Sprachen, in welchen den Sylben die objektive Quantität fehlt, erlauben auch keinen vollendeten Vers. Da bleibt dem Dichter nichts

22 *

übrig, um das Einzelne als Theil des Ganzen zu bezeichnen, als Wörter, auf welchen der Ton wegen ihrer Bedeutung verweilt, so aufeinander zu beziehen, daß sie einen Einschnitt in die Rede machen, welcher Einschnitt sich regelmäßig wiederholen muß. Da er aber auf der Betonung beruhen soll, so kann er nur durch den Gleichklang der Wörter bewirkt werden, und da es der Sprache an eigentlichem Rhythmus fehlt, so kann nur die Abzählung der Sylben eine regelmäßige Wiederkehr verursachen. Auf diese Weise entsteht der Reim und die Assonanz, die aus der Natur unrhythmischer Sprachen eben so nothwendig hervorgehen, als der Rhythmus bei bestimmter Quantität.

§. 458. Die alten klassischen Sprachen sind quantitirende Sprachen, in ihnen hat Quantität und Betonung, eine jede ihr eigenes Gesetz und geht ihren eigenen Weg; in den neuern gebildeten Sprachen fallen beide gewöhnlich zusammen; doch waltet unter diesen selbst wieder ein Unterschied ob. Die französische Sprache ermangelt alles Rhythmus, darum ist in ihr der Reim unentbehrlich; die deutsche Sprache bewegt sich zwar nicht ohne Rhythmus, aber ihr Rhythmus bleibt immer noch fern von der rhythmischen Bestimmtheit der griechischen und römischen Sprache. Das Grundgesetz der deutschen Sprache besteht darin, daß wir auf die bedeutenden Sylben, besonders die Stammsylben, ein Gewicht legen, was mit der Bedeutung und Wichtigkeit selbst steigt; wir messen die Sylben nicht, sondern wir wägen sie. Auf diesem, nach dem innern Gehalt sich abwägenden längern oder kürzern Verweilen bei den bedeutenden Sylben, beruht alle eigenthümliche Schönheit der deutschen Aussprache und aller Wohllaut deutscher Gedichte. Bei uns gibts folglich nicht Längen oder Kürzen, wie bei den Alten, die unter sich für gleich angesehen werden, sondern unter den bedeutenden Sylben eine Menge von Abstufungen der Bedeutung und des Gewichts. Und deßwegen kann es bei der Anwendung der rhythmischen Kunst nach den Grundsätzen der Alten in unserer Sprache nie zu einer völligen Gleichheit kommen, sondern es bleibt nur immer bei einer unvollkommenen Aehnlichkeit und Annäherung.

§. 459. Die kleinsten Abschnitte, in welche der poetische Rhythmus getheilt werden kann, heißen Füße, sie sind der rhythmischen Rede gleichgemessener Schritt, und werden Takte in der Sprache des Musikers genannt. Jeder Fuß und Taktschritt eines

Verses besteht aus zwei Theilen, nämlich Hebung (ἄρσις) und Senkung (θέσις). Jene wird durch den Taktschlag (ictus), den Nachdruck des Rhythmus, bestimmt, und ist aufsteigend, diese dagegen absteigend. Jenachdem die erstere oder die andere in einem Takte vorangeht oder folgt, ist der Rhythmus selbst ein auf- oder absteigender (hebender oder sinkender).

§. 460. Ein Versfuß kann nicht weniger als zwei, aber auch nicht mehr als fünf Sylben enthalten. Nach der Zahl der Sylben, welche sich zu einem Versfuße vereinigen, wird dieser selbst verändert und unterschieden. Die einfachsten Füße sind die zweisylbigen: 1) der flüchtige Pyrrhichius (Läufer) ◡ ◡, z. B. bona, 2) der feierliche, gewichtige Spondeus (Tritt) — —, z. B. turbant, Mailied, 3) der rasche, steigende Jambus (Schleuderer) ◡ —, z. B. valent, Gefühl, 4) der hinsinkende, weiche Trochäus, Choreus (Wälzer) — ◡, z. B. arma, Hütte.

Aus der Verknüpfung drei rhythmischer Größen entstehen die dreisylbigen Füße, acht nämlich: 1) der lebhaft hinrollende Daktylus (Fingerschlag) — ◡ ◡, z. B. carmina, Sterbliche, huldiget, 2) der auffahrende Anapästus (Gegenschlag) ◡ ◡ —, z. B. tenebrae, die Gewalt, 3) der schwerfüßige Molossus, (Schwerschritt) — — —, z. B. Insani, Vollmondschein, Angstausruf, 4) der geflügelte Tribrachys (dreigekürzter) ◡ ◡ ◡, z. B. legere, Gebenedeit, 5) der kraftvolle Bacchius (Stürmer) ◡ — — z. B. legerunt, Gebirgsluft, hinaufstieg, 6) der fallende, ernste Antibacchius (Schwerfall) — — ◡ z. B. peccata, Sturmwinde, Brandopfer, 7) der feste Kretikus (zweilängichter) — ◡ —, z. B. caritas, Rebensaft, Donnerton, 8) der weiche Amphibrachys (zweigekürzter) ◡ — ◡, z. B. videre, besänftigt, verschlossen.

Die viersylbigen Füße sind eigentlich aus zweisylbigen zusammengesetzt, in welche sie wieder aufgelöst werden können; daher man auch sechszehn Arten derselben unterscheidet, wovon zwei immer einen Gegensatz bilden: 1) der feierliche, gewichtvolle Dispondeus (Doppeltritt) — — — —, z. B. Mittagsmahlzeit, aspectantes, 2) der ausrufende Prokeleusmatiker (Doppelschlag) ◡ ◡ ◡ ◡, z. B. relegere, 3) der schwebende Chorijambus (Aufsprung) — ◡ ◡ —, z. B. imperium, Freudengenuß, Wellengeräusch, 4) der widerstrebende Antispastus (Gegenzug) ◡ — — ◡, z. B. abundare, Gebirgskette, emporsteigen, 5) der steigende Dijambus (Doppelwurf) ◡ — ◡ —, z. B. videmini, Posaunenschall, Gerechtigkeit,

Aehnliche als das Verschiedenartige zusammen; aber das Bild, womit man den Gegenstand vergleicht, wird immer nur als Nebensache, und in beständiger Abhängigkeit von dem letztern behandelt, gesetzt auch, daß es ausführlicher wäre. Die Anspielung besteht in einer um ihrer größern Anschaulichkeit willen gewählten Beziehung auf irgend einen bekannten einzelnen Fall. Sie ist entweder ein wirkliches Gleichniß unter etwas veränderter Form, und mit metaphorischer Kürze ausgedrückt, wie prometheische Kühnheit, tantalischer Durst, oder ein leises Hindeuten durch ein Aehnliches im Scherze, wie z. B. Lessing's: Ich bin wahrlich nur eine Mühle und kein Riese, — oder auch bei einem tief aufgeregten Gemüthe, z. B. Klopstock's Ode: die Nachahmer. — Die wichtigste unter diesen Figuren, zumal für den Dichter, bleibt unstreitig das Gleichniß, weil es der Phantasie am meisten Stoff bietet. Durch die Kraft des Gleichnisses macht sich der Dichter gewissermassen zum Herrn der ganzen Natur, indem er alle ihre Schätze, die ihm zum Bilde seiner Gedanken und Gefühle zu taugen scheinen, unbedenklich an sich reißt. Gleichnisse mögen übrigens witzig oder rührend seyn, immer wird zu ihrer Wirksamkeit erfordert a) Wahrheit. Das Verglichene muß in dem vom Dichter gewählten Bilde der Imagination sichtbarer erscheinen und das Gemüth tiefer bewegen. Doch wird zur poetischen Wahrheit des Bildes gar nicht gefordert, daß es in allen seinen Theilen dem Gegenstande gleiche, den es bezeichnen soll, oder daß es einen bestimmten Gedanken ganz ausdrücke. Das Gleichniß ist treffend im poetischen Sinne, wenn es für das Gefühl wahr ist in einer bestimmten Hinsicht. In der Iliade schreitet der zürnende Apoll einher wie die Nacht. Das kurze Gleichniß thut eine mächtige Wirkung, wenn wir uns den zürnenden Gott vorstellen. Wie weniges Apoll und die Nacht übrigens miteinander gemein haben, kümmert uns nicht. — Oft liegt das Aehnliche bloß in der Wirkung zweier Gegenstände; in diesem Falle hüte sich der Dichter, das Bild zu sehr zu individualisiren, wie denn alles Ausmalen des Unähnlichen das Gleichniß als solches aufhebt, und es zu einer für sich bestehenden Darstellung macht. Milton ist oft, durch Gelehrsamkeit verleitet, in diesen Fehler gefallen, unter andern im dritten Gesange des verlornen Paradieses, wo der Satan auf der dunkeln Erde wandeln läßt.

b) Bedeutsamkeit. Gleichniß und Vergleichung sollen

den Eindruck der verglichenen Sache verstärken, sie müssen also eine Fülle ächtpoetischer Ideen enthalten. Man sehe z. B. Klopstock's Ode: Mein Vaterland, den Anfang.

c) Verständlichkeit. Denn bedarf es erst eines Kommentars, so geht die dadurch bezweckte Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit verloren. Gegen diese Eigenschaft verstieß oft J. Paul.

d) Neuheit. Sie beruht auf den feinern, also nicht so allgemein bemerkten und doch treffenden Aehnlichkeiten. Oft scheinen zwei Objekte einander ganz unähnlich, und doch findet der Witz ein Tertium comparationis, z. B. in Shakespeare's Julius Cäsar vergleicht sich der aufgebrachte, aber leicht versöhnliche Brutus mit einem Kiesel: „Wird der Kiesel stark geschlagen, so zeigt er einen flüchtigen Funken, und sogleich ist er wieder kalt." Doch hüte man sich hiebey vor dem Gesuchten, Affektirten.

e) Angemessenheit. Gleichnisse dürfen nicht zur Unzeit angebracht werden, wie im tiefen Schmerz, beim Schreck, in Angst und Verzweiflung; auch sollten Gleichnisse nicht zu sehr gehäuft werden. Doch machen Nationalität und Kultur einen Unterschied in ihrer Wahl und ihrem Gebrauche. Der rohe Natursohn ergreift die flüchtigste Aehnlichkeit; aber seine Einbildungskraft hält kein Bild lange fest; der Orientale spricht nur in Bildern, und der kältere Nordländer begreift selten sein Tertium comparationis. 7) Die Anthithese oder die Zusammenstellung entgegengesetzter Begriffe unter Einen Gesichtspunkt, eine Figur, welche durch starke Herausbebung des Aehnlichen und Verschiedenartigen die Lebhaftigkeit oft mächtig befördert, besonders, wenn der Gegensatz mit kräftiger Sprachkürze gegeben wird, — oft aber auch zu falschem Schimmer des Styls führt. Die Anthithese hat zwar mit dem Kontraste das gemeinschaftlich, daß in beiden eine Vereinigung verschiedenartiger Gegenstände statt findet; allein in jener sind sie als Entgegensetzungen, in diesem als Aehnlichkeit vereinigt, dort, um desto mehr von einander unterschieden, hier, um verglichen zu werden. Die Anthithese ist daher wirklicher Gegensatz, der Kontrast bloß Abstich, nicht Gegensatz. Der Gegensatz, welcher widersprechend scheinende Dinge vereinigt, gewährt das Vergnügen des Witzes, und wird daher von dem Verstande, der Kontrast hingegen wird unmittelbar von dem Gefühle beurtheilt, so wie er sich auch bloß aufs Gefühl bezieht. Eine Blume auf einem Grabe, eine friedlich weidende Heerde ne-

ben einem schäumenden Wasserfalle, die zarte Omphale mit der Löwenhaut und der Keule des Herkules, der männliche Hektor mit dem sybaritischen Paris im Gespräche, bilden ästhetische Kontraste, und das heterogen Scheinende löst sich in ästhetische Harmonie auf. Als Beispiel einer Antithese diene die Stelle, wo Falk die Ameise und den Menschen vergleicht, und von der ersten sagt, sie sey: „geschäftig, wenn die Saat der Sens' entgegenreifet — unthätig, wann der Frost die Halmen überreifet," und von dem Menschen: „Nicht so der Mensch! — Er lebt als Mann in Saus und Braus, — Und schleicht dann oft als Greis halbnackt von Haus zu Haus." 8) Der Klimax, die Gradation oder Steigerung besteht in dem stufenweisen Fortschreiten von einer schwächern zur stärkern Idee, und ist entweder auf- oder niedersteigend. Ein treffendes Beispiel liefert Lessing's Faust mit den sieben Geistern der Hölle. 9) Die Metapher ist Zusammenstellung eines Subjektsbegriffs mit einem andern bildlichen, das Merkmal der Metapher ist also Aehnlichkeit, z. B. die Erde dürstet nach Regen. Die Metapher verkörpert das Geistige, z. B. Flamin wurde ein Eisberg, dann ein Vulkan; oder sie vergeistigt das Sinnliche, und in diesem Fall ist die Metapher gleichsam die unterste Stufe der Personifikation, z. B. das Blut schreit um Rache. Die vergeistigende Metapher, die bei den Alten die übliche war, ist, der Regel nach, weit poetischer als die versinnlichende; denn jene beseelt das Todte; die versinnlichende Metapher aber kann doch den kalten Begriff, den sie bildlich darstellt, nicht nach Wunsche in eine klare Anschauung verwandeln. Und so wirken die meisten versinnlichenden Metaphern nur wie aufblitzende Funken, die im Leuchten wieder erlöschen. Die vergeistigende Metapher aber gibt ein beharrliches, in ruhiger Schönheit wachsendes Bild. Soll die Metapher ihre volle Wirkung thun, so muß sie treffend und schicklich seyn, Haltung haben und Neuheit; denn verbrauchte Metaphern, wie z. B. der Zahn der Zeit, verfehlen ihres Endzwecks ganz. Auch muß sich der Dichter hüten, solche Bilder zu wählen, in welchen der Leser das Aehnliche vielleicht gar nicht, oder nur mit Mühe auffinden kann. Dieß stört so oft in Jean Paul's Schriften. Tadelnswerth bleibt auch die zu rasche Aufeinanderfolge der Bilder; denn die Einbildungskraft ermüdet, und vermag in dem bunten Wechsel flüchtiger Erscheinungen nichts festzuhalten. Man hat von jeher

die Metapher eine kurze Allegorie genannt und umgekehrt; aber beide sind wesentlich verschieden. In jener geht die Verwandlung der Begriffe nicht wirklich vor sich; denn der Hauptbegriff bleibt unverändert stehen. Z. B. aus Schiller's Künstlern:

Die Kraft, die in des Ringers Muskeln schwillt,
Muß in des Gottes Schönheit lieblich schweigen!

Man vergleiche dagegen die wahrhaft allegorische Ode des Horaz an die von Bürgerkriegen erschütterte Roma, unter dem Bilde eines Schiffes, oder des Apulejus liebliche Dichtung, Amor und Psyche, so wird der Unterschied in die Augen springen. 10) die Metonymie und Synekdoche. Die Metonymie hat ihren Grund in einem Zusammenhange oder einer Verwandtschaft der Begriffe. Sie ist also ein Trope, welcher Verhältnißbegriffe mit einander verwechselt, die in einer natürlichen, durch die Ideen-Association leicht zu entdeckenden Verbindung stehen. Sie verwechselt Ursache mit Wirkung, das Vorhergehende mit dem Nachfolgenden, Sache und Zeit, worin erstere geschieht, Behältniß (Ort) und Enthaltenes, Eigenschaft und Person oder Sache, Materie (Sache) und Form, Besitzer und Besitzthum. Z. B. aus Göthe's Wilhelm Meister:

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glüh'n,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Die Synekdoche beruht auf dem Verhältniß des größern oder geringern Umfangs der Bedeutung, und besteht in der Verwechslung der Vorstellungen, von denen die eine als Theil in der andern enthalten ist. Z. B. Virgil's: alii rapiunt incensa feruntque — Pergama statt opes Pergameas, Trojanas. 11) Die Periphrasis oder Umschreibung. Sie bezeichnet einen Gegenstand bloß nach seinen Eigenschaften und Wirkungen, um ihn fruchtbarer für die Phantasie und folglich auch lebendiger und interessanter darzustellen. Z. B. die Virgil'sche: Et jam summa procul villarum culmina fumant, Majoresque cadunt altis de montibus umbrae, und: Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris incipit, Et dono Divûm gratissima serpit; oder Schiller's: Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht, die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen,

statt: Es wird Abend. 12) Die Hyperbel, welche ihren Gegenstand über die Wahrheit vergrößert, oder unter dieselbe herabsetzt; im letztern Fall heißt sie Litotes. Sie findet statt im Zustande stark erregter Einbildungskraft, oder eines gewaltigen Affekts. Z. B. die Aeußerung des Geitzhalses im Moliere: Ich laufe jetzt zu Gericht, und lasse mein ganzes Haus auf die Folter spannen, meine Bedienten, meine Mägde, meine Söhne, meine Töchter, und mich selbst.

§. 455. Die zweite Eigenschaft des poetischen Styls ist der poetische Rhythmus. Rhythmus überhaupt ist regelmäßige, gesetzlich-bestimmte Entwicklung innerlich-zusammenstimmender Darstellungen nach den Verhältnissen der Zeitgröße. Der Rhythmus findet nicht nur in der Dicht- und Redekunst, sondern auch in der Musik- und Tanzkunst statt. Der Rhythmus in Hinsicht auf redende Künste ist zweierlei, ungebundener, d. i. ein solcher, welcher unabhängig ist von festen Bestimmungen in der Folge der Zeitbewegnng, und gebundener, oder ein solcher, welcher durch eine festbestimmte Zeitmessung geregelt ist. Letzterer heißt der poetische Rhythmus, oder auch Rhythmus vorzugsweise, ersterer kommt in der Redekunst unter dem Namen des oratorischen Numerus vor. (s. §. 760.)

§. 456. Hier drängt sich von selbst die Frage auf: Ist der Rhythmus der Poesie wesentlich? Ist es nicht vielmehr unnatürlich, den Erguß eines bewegten Herzens, einer entflammten Phantasie, eines ganz von seinem Gegenstande erfüllten Geistes nach einer mechanischen Regel abzumessen? Ueberall finden wir die Poesie vom Sylbenmaß begleitet. Sein Gebrauch erstreckt sich also fast eben so weit als die bewohnte Erde, seine Erfindung ist nicht viel jünger als das Menschengeschlecht. Einige neuere Ausnahmen verdienen kaum Erwähnung; sieht man sich aber bei den Alten nach etwas Aehnlichem um; so wird man unglücklicher Weise an die Romane der spätern Sophisten erinnert. Es bleibt also unläugbar, daß der rhythmische Gang der Poesie dem Menschen nicht weniger natürlich ist, als sie selbst. Woher diese Erscheinung? — In ihrem Ursprunge macht Poesie mit Musik und Tanz ein untheilbares Ganzes aus; der Rhythmus aber war und ist das sinnliche Band der Vereinigung der Poesie mit diesen verschwisterten Künsten. Die erste, älteste Poesie war zuverlässig ganz Bild und Gleichniß, ganz Accent der Leidenschaften. Allein

e verfiel der freie Sohn der Natur darauf, dem Ungestümm ner Phantasie und seiner Gefühle selbst irgend einen Zügel an= legen? Ihn leitete eine dunkle Wahrnehmung auf das Mittel,) dem berauschendsten Genusse seines aufgeregten Innern ohne mattende Anstrengung lange und ununterbrochen hingeben zu nnen. Die Seele, von der Natur allein erzogen und keine Fes= n gewohnt, forderte Freiheit in ihrer äußern Verkündigung; : Körper bedurfte, um nicht der anhaltenden Heftigkeit derselben unterliegen, ein Maß, worauf ihn seine innere Einrichtung hlbar leitete. Ein geordneter Rhythmus der Bewegungen und ne vereinigte beides, und darin lag ursprünglich seine wohl= itige Zaubermacht. Die anfangs unwillkührliche und instinktmä= ge Beobachtung des Zeitmaßes in ausdrückenden Bewegungen d Tönen stellte das Gleichgewicht zwischen Seele und Körper eder her, welches durch die Uebermacht wilder Gemüthsbewe= ngen und des gleich starken Triebes sie auszulassen, aufgehoben rden war. Hatte der Mensch diese wohlthätige Wirkung erst mal erfahren, so kehrte er natürlicher Weise bei jedem neuen lasse zu dem zurück, was sie ihm verschafft hatte, und machte sich zur Gewohnheit. Siehe A. W. Schlegel, Briefe über oesie, Sylbenmaß und Sprache in den Charakteristiken und ritiken Bd. 1. S. 318 ff.

§. 457. Der poetische Rhythmus oder die gesetzmäßige Auf= nanderfolge der Töne (Sylben) setzt von Seite derselben eine rschiedene Quantität, eine verschiedene Dauer als Bedingniß ner Möglichkeit voraus; denn sind alle Sylben von gleicher auer, so fehlt der Sprache der Rhythmus. Nun ist aber die auer einer jeden Sylbe, ihre Länge oder Kürze entweder durch e Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung bestimmt, mit elcher die Sprachorgane die Sylbe aussprechen; oder sie wird stimmt durch die Betonung des Accentes, durch Hebung und enkung des Tones, wo die größere Länge durch den höhern Ton ccentus acutus), die kürzere durch den tiefern (accentus gra- s) bestimmt wird. Der auf die Quantität der Sylben gegrün= te Rhythmus liegt real und objektiv in der Sprache. Die Ac= entuation oder Betonung beruht auf dem Werth, welchen der edende den Sylben gibt; sie ist daher ideal und subjektiv. Spra= en, in welchen den Sylben die objektive Quantität fehlt, er= uben auch keinen vollendeten Vers. Da bleibt dem Dichter nichts

übrig, um das Einzelne als Theil des Ganzen zu bezeichnen, als Wörter, auf welchen der Ton wegen ihrer Bedeutung verweilt, so aufeinander zu beziehen, daß sie einen Einschnitt in die Rede machen, welcher Einschnitt sich regelmäßig wiederholen muß. Da er aber auf der Betonung beruhen soll, so kann er nur durch den Gleichklang der Wörter bewirkt werden, und da es der Sprache an eigentlichem Rhythmus fehlt, so kann nur die Abzählung der Sylben eine regelmäßige Wiederkehr verursachen. Auf diese Weise entsteht der Reim und die Assonanz, die aus der Natur unrhythmischer Sprachen eben so nothwendig hervorgehen, als der Rhythmus bei bestimmter Quantität.

§. 458. Die alten klassischen Sprachen sind quantitirende Sprachen, in ihnen hat Quantität und Betonung, eine jede ihr eigenes Gesetz und geht ihren eigenen Weg; in den neuern gebildeten Sprachen fallen beide gewöhnlich zusammen; doch waltet unter diesen selbst wieder ein Unterschied ob. Die französische Sprache ermangelt alles Rhythmus, darum ist in ihr der Reim unentbehrlich; die deutsche Sprache bewegt sich zwar nicht ohne Rhythmus, aber ihr Rhythmus bleibt immer noch fern von der rhythmischen Bestimmtheit der griechischen und römischen Sprache. Das Grundgesetz der deutschen Sprache besteht darin, daß wir auf die bedeutenden Sylben, besonders die Stammsylben, ein Gewicht legen, was mit der Bedeutung und Wichtigkeit selbst steigt; wir messen die Sylben nicht, sondern wir wägen sie. Auf diesem, nach dem innern Gehalt sich abwägenden längern oder kürzern Verweilen bei den bedeutenden Sylben, beruht alle eigenthümliche Schönheit der deutschen Aussprache und aller Wohllaut deutscher Gedichte. Bei uns gibts folglich nicht Längen oder Kürzen, wie bei den Alten, die unter sich für gleich angesehen werden, sondern unter den bedeutenden Sylben eine Menge von Abstufungen der Bedeutung und des Gewichts. Und deßwegen kann es bei der Anwendung der rhythmischen Kunst nach den Grundsätzen der Alten in unserer Sprache nie zu einer völligen Gleichheit kommen, sondern es bleibt nur immer bei einer unvollkommenen Aehnlichkeit und Annäherung.

§. 459. Die kleinsten Abschnitte, in welche der poetische Rhythmus getheilt werden kann, heißen Füße, sie sind der rhythmischen Rede gleichgemessener Schritt, und werden Takte in der Sprache des Musikers genannt. Jeder Fuß und Taktschritt eines

Verses besteht aus zwei Theilen, nämlich Hebung (ἄρσις) und Senkung (θέσις). Jene wird durch den Taktschlag (ictus), den Nachdruck des Rhythmus, bestimmt, und ist aufsteigend, diese dagegen absteigend. Jenachdem die erstere oder die andere in einem Takte vorangeht oder folgt, ist der Rhythmus selbst ein auf- oder absteigender (hebender oder sinkender).

§. 460. Ein Versfuß kann nicht weniger als zwei, aber auch nicht mehr als fünf Sylben enthalten. Nach der Zahl der Sylben, welche sich zu einem Versfuße vereinigen, wird dieser selbst verändert und unterschieden. Die einfachsten Füße sind die zweisylbigen: 1) der flüchtige Pyrrhichius (Läufer) ◡ ◡, z. B. bona, 2) der feierliche, gewichtige Spondeus (Tritt) — —, z. B. turbant, Mailied, 3) der rasche, steigende Jambus (Schleuderer) ◡ —, z. B. valent, Gefühl, 4) der hinsinkende, weiche Trochäus, Choreus (Wälzer) — ◡, z. B. arma, Hütte.

Aus der Verknüpfung drei rhythmischer Größen entstehen die dreisylbigen Füße, acht nämlich: 1) der lebhaft hinrollende Daktylus (Fingerschlag) — ◡ ◡, z. B. carmina, Sterbliche, huldiget, 2) der auffahrende Anapästus (Gegenschlag) ◡ ◡ —, z. B. tenebrae, die Gewalt, 3) der schwerfüßige Molossus, (Schwerschritt) — — —, z. B. Insani, Vollmondschein, Angstausruf, 4) der geflügelte Tribrachys (dreigekürzter) ◡ ◡ ◡, z. B. legere, Gebenedeit, 5) der kraftvolle Bacchius (Stürmer) ◡ — — z. B. legerunt, Gebirgsluft, hinaufstieg, 6) der fallende, ernste Antibacchius (Schwerfall) — — ◡ z. B. peccata, Sturmwinde, Brandopfer, 7) der feste Kretikus (zweilängichter) — ◡ —, z. B. caritas, Rebensaft, Donnerton, 8) der weiche Amphibrachys (zweigekürzter) ◡ — ◡, z. B. videre, besänftigt, verschlossen.

Die viersylbigen Füße sind eigentlich aus zweisylbigen zusammengesetzt, in welche sie wieder aufgelöst werden können; daher man auch sechszehn Arten derselben unterscheidet, wovon zwei immer einen Gegensatz bilden: 1) der feierliche, gewichtvolle Dispondeus (Doppeltritt) — — — —, z. B. Mittagsmahlzeit, aspectantes, 2) der ausrufende Prokeleusmatiker (Doppelschlag) ◡ ◡ ◡ ◡, z. B. relegere, 3) der schwebende Chorijambus (Aufsprung) — ◡ ◡ —, z. B. imperium, Freudengenuß, Wellengeräusch, 4) der widerstrebende Antispastus (Gegenzug) ◡ — — ◡, z. B. abundare, Gebirgskette, emporsteigen, 5) der steigende Dijambus (Doppelwurf) ◡ — ◡ —, z. B. videmini, Posaunenschall, Gerechtigkeit,

6) der fallende Ditrochäus (Doppelfall) — ◡ — ◡, z. B. permanere, Säulenhalle, Menschenliebe, 7) der steigende Joniker, Jonicus a minori (Vorschläger) ◡ ◡ — —, z. B. properabant, die Gewinnsucht, in dem Nachtsturm, 8) der sinkende Joniker, Jonicus a majori (Nachschläger) — — ◡ ◡, z. B. consumere, Unendlichkeit, Anfeindungen, 9) der erste lebhafte Päon — ◡ ◡ ◡, z. B. inspicere, freudigere, 10) der zweite muthige Päon ◡ — ◡ ◡, z. B. licentia, Entschädigung, erröthete, 11) der dritte sanftere Päon ◡ ◡ — ◡, z. B. generare, das Geständniß, die Gefilde, 12) der vierte stürmische Päon ◡ ◡ ◡ —, z. B. relegerent, in der Gewalt, von dem Gefild, 13) der erste Epitrit ◡ — — —, z. B. voluptates, Gebirgsabhang, Gesangausdruck, 14) der zweite Epitrit — ◡ — —, z. B. poenitentes, Sonnenaufgang, Meeresabgrund, 15) der dritte Epitrit — — ◡ —, z. B. discordias, Festtagsgesang, Wehklageton, 16) der vierte Epitrit — — — ◡, z. B. immutare, Angstanflehen, Hochzeitsfeier.

Von den fünfsylbigen Füßen sind nur folgende merkwürdig: der Orthius ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, Italia redundat; der Pyrrhodaktylus ◡ ◡ — ◡ ◡, z. B. Mitgefangene; der Daktylochoreus — ◡ ◡ — ◡, z. B. Freudegenossen, Spondeodaktylus — — — ◡ ◡, z. B. Wohllauttönende. Spondeoscholius — — ◡ — ◡, z. B. Mitleiderflehend. Jamboscholius ◡ — ◡ — ◡, z. B. Gesangesweise. Der Dasius ◡ ◡ ◡ — —, z. B. Gebenedeit ist; der Symplektus — — ◡ ◡ ◡, z. B. Venumdedimus; der Parapäon — ◡ ◡ ◡ ◡, z. B. Carmina legis; der Dochmius ◡ — — ◡ —, z. B. empor zum Olymp, und der Strophus — ◡ ◡ ◡ —, z. B. blinkendes Gestein.

§. 461. Haben die Füße ein Uebergewicht an Längen, so erhalten sie durch das Verweilen mehr Würde, Feierlichkeit, Ernst und Ruhe. Sind dagegen die Kürzen vorherrschend, so erhalten sie durch die Eile derselben etwas Lebendiges, Flüchtiges, Heftiges, Leidenschaftliches. Doch entsteht durch die mannichfaltigen Kombinationen der Längen und Kürzen hierin die größte Abwechslung. Die Füße, welche von Kürzen zu Längen übergehen, machen einen aufregenden Eindruck, die aber, welche von Längen zu Kürzen übergehen, einen besänftigenden. Ein bestimmtes Fallen un-

mittelbar nach einem bestimmten Steigen ist eine sich selbst widersprechende Bewegung und daher dem Gefühl und Gehör zuwider; eine sanfte Hebung hingegen nach einer Senkung, wie der Chorijambus, gibt einen vollendeten Akkord. Ueberhaupt sind die verschiedenen Füße durch ihre eigenthümliche rhythmische Bewegung geeignet, nicht nur dem bezweckten musikalischen Ausdruck, sondern auch dem Gemüths- oder Gedankengange zu entsprechen. Der Rhythmus ist dem Dichter die Farbe, die der Maler den Gewändern seiner Personen gibt, die Tonart, in der der Komponist sein Stück schreibt. Beide werden Farbe und Tonart mit reifer Ueberlegung, mit aller nur ersinnlichen Sorgfalt wählen, wie es der Ernst, die Würde, die Anmuth, die Zärtlichkeit, die Leichtigkeit, die innere Behaglichkeit der vorzustellenden Person oder des Stücks erfordern; und ein großer Theil der beabsichtigten Wirkung wird von der richtig getroffenen Wahl abhängen.

§. 462. Durch die rhythmische Verbindung mehrerer Füße zu einem harmonischen Ganzen entsteht der Vers. Der Vers ist eigentlich nichts, als ein größerer Einschnitt, damit der poetische Rhythmns desto wahrnehmbarer hervortrete. Die längern Versarten bedürfen in der Mitte noch eines oder mehrerer Einschnitte, damit das innere harmonische Gebilde nicht dem Ohr unvernehmbar verhalle, und sie selbst ohne Ermüdung vorgetragen werden können. Da, wo dieser Einschnitt geschieht, und der Vers gleichsam in entgegengesetzte Glieder abgetheilt wird, entsteht ein Ruhepunkt, eine Pause. Dieser Einschnitt im Verse heißt Cäsur.

§. 463. Die Cäsur läßt sich im Besondern betrachten als Wort-, Takt- und Sinncäsur. Nicht jeder Takt oder Versfuß wird durch ein Wort dargestellt, sondern er bildet sich oft aus der Zertheilung und angemessenen Verbindung mehrerer Wörter. Man kann also die Wortcäsur erklären als die Zerschneidung der Wörter durch den Takt, so daß dieser Theile aus mehrern Wörtern enthält. Die Wortcäsur befördert die ästhetische Verschlingung des Verses. Die Taktcäsur ist die metrische Cäsur vorzugsweise, nämlich ein Ruhepunkt im Verse selbst oder im Versfuße, also das Zerschneiden eines Taktes zum Behufe einer Pause. Diese Cäsur wird von der Art des Verses bedingt, hat daher bald eine unveränderliche Stelle, wie z. B. im Pentameter und meistens auch im Alexandriner, bald eine veränderliche, wie z. B. im Hexameter, im fünffüßigen Jambus. Damit der Gang des Ver-

ses nicht schleppend werde, darf die Taktcäsur nie mit der Wortcäsur zusammenfallen, sondern muß immer auf der letzten Sylbe eines Wortes ruhen. Wie mißtönend ist z. B. folgender Vers:

Deren Augen Heiden machen blühen.?"

Die Sinncäsur endlich (das Kolon, Komma der Alten) bezieht sich darauf, daß in einer metrischen Periode oft der Sinn der Worte, der Gedankengang und das periodische Satzverhältniß, besondere Ruhepunkte fordert. Die Sinncäsur schließt zum Theil auch den metrischen Schlußfall des Verses in sich ein, hat aber keine metrisch-gesetzliche Stellung, sondern bloß eine eurhythmische, und unterliegt den Regeln, welche den Periodenbau und dessen Verhältnisse überhaupt betreffen. Zuweilen macht es eine gute Wirkung, wenn die Sinncäsur mit der eigentlich metrischen Taktcäsur zusammenfällt, wie in gleichmäßigen Gegensätzen; in den meisten Fällen aber wird durch ihre verschiedene und abwechselnde Stellung der Wohlklang der Verse noch mehr befördert, und die durch immer gleiche Einschnitte leicht entstehende Eintönigkeit vermieden.

§. 464. Ein Vers darf nicht weniger als zwei, und nicht mehr als sechs, acht zwei- oder dreisylbige Füße enthalten; denn in den beiden entgegengesetzten Fällen wird das harmonisch-gegliederte Ganze in seinen Verhältnissen nicht mehr wahrnehmbar seyn. Die Verse sind entweder von gleicher Taktart, gleichförmige Versarten, oder von ungleicher Taktart, ungleichförmige Versarten. Gleichförmig sind diejenigen, in welchen dieselben Füße, und zwar gleichzeitig miteinander verbunden sind, deren Glieder sich also gleichmäßig fortbewegen; ungleichförmig die, in welchen zwar dieselben Füße vorkommen, aber nicht unmittelbar, sondern in unterbrochener Ordnung aufeinander folgen. Zu den ersteren gehören vorzüglich die jambische, trochäische, daktylische, heroische und elegische Versart, zu den letztern die alkäische, sapphische, chorijambische.

§. 465. Der jambische Vers führt seinen Namen von der Beschaffenheit seiner Füße, aus welchen er besteht. Bei den Römern mußten die geraden Glieder der jambischen Verse allezeit Jamben seyn, in den ungeraden Gliedern konnten aber statt des Jambus bald Spondeen, bald Anapästen, bald Daktylen oder Tribrachen eintreten. Die Alten hatten den vierfüßigen Jambus und den sechsfüßigen, quaternarius und senarius (oder dimeter

und trimeter, weil die Griechen zu einem Metrum zwei Füße rechnen, nach Doppelfüßen (Dipodien) messen). Unter uns Deutschen sind die Jamben von zwei bis zu sechs Füßen mit männlichem und weiblichem Ausgang gebräuchlich. Die zweifüßigen passen nur für das Niedliche, Scherzhafte, Komische, z. B. für kleine Gemälde, wie in Bürger's Dörfchen, zu der kürzern, scherzhaften Epistel, wie in der Göcking'schen an Gleim. — Drei- und Vierfüßige eignen sich gut für Lieder, auch für Episteln, Fabeln und Erzählungen, in welchen drei letztern Dichtungsformen sie jedoch, um der Abwechslung willen, meistens mit mehrfüßigen gemischt vorkommen. Der fünffüßige Jambus wird heute besonders im Trauerspiele gebraucht. Hier erscheint dieser Jambus bei wichtigern Gemüthsveränderungen zuweilen auch mit andern Versfüßen, und wo der Gedanke mehr Raum fordert, mit unterlaufenden Sechsfüßern gemischt. Bei seiner Ausdehnung fordert der Fünffüßer, der Regel nach, schon einen Ruhepunkt auf dem zweiten oder dritten Fuße; doch kann die Cäsur bei besondern poetischen Absichten, wie z. B. um eines passenden, malerischen Ausdrucks willen, auch unterbleiben. Auf den zweiten oder dritten Fuß darf ja kein Trochäus aufgenommen werden, weil dadurch der Gang des leicht hinfließenden, raschen Jambus zu sehr gestört wird. Wohl aber kann ein Spondeus eintreten, wenn der Dichter die Aufmerksamkeit fixiren, und eine steigende Erhebung oder auch etwas Mühsames ausdrücken will. Die Engländer brauchen den fünffüßigen Jambus auch als heroisches Sylbenmaß. Die Alten bedienten sich in ihren Dramen des sechsfüßigen Jambus. Bei uns wird er selten mehr gebraucht. — Wechseln vier- und sechsfüßige Jamben miteinander ab, so heißt dieses Sylbenmaß Epodos. Fehlt dem vierfüßigen jambischen Verse eine Sylbe, so heißt er anakreontischer Vers. Hat der sechsfüßige Jambus im fünften Fuße einen Jambus, im sechsten aber einen Spondeus zur Regel, so heißt er ein hinkender Jambus, Cholijambus, Skazon, auch hipponaktischer Vers, der besonders zu komischen Wirkungen höchst vortheilhaft angewendet werden kann. — Der Alexandriner ist bekanntlich eine sechsfüßige, mit männlichem und weiblichem Ausgang wechselnde jambische Versart. Er taugt vornehmlich für Sprachen, die keine bestimmte Quantität haben. Im Deutschen wird er leicht eintönig, und für sich allein, außer Lehrgedichten, Satyren und dem Lustspiele sel-

ten mehr gebraucht. Endlich gehören hieher die sogenannten Knittelverse, d. h. kurze, jambische Verse (am gewöhnlichsten acht- oder neunsylbige), welche sich paarweis reimen, übrigens aber keine strenge Messung beobachten, wodurch sie gewöhnlich etwas Rauhes, Ungeebnetes erhalten, und weßhalb ihr Gang mit dem über einen Knitteldamm verglichen worden; daher ihr Name. Jetzt gebraucht man sie nur in der burlesken Poesie, wo sie durch ihren freien Charakter oft von großer Wirkung sind.

§. 466. Die trochäische Versart führt ihren Namen von dem darin herrschenden Sylbenfuß. Sie zeichnet sich durch Weichheit, sanften Fluß, und besonders die längern trochäischen Verse durch eine Art Wehmuth des Charakters aus. Die Alten hatten zwei Arten trochäischer Verse, eine kleinere und eine größere. Die kleinere besteht aus vierthalb Gliedern. Horaz gebrauchte sie nur in Verbindung mit andern, z. B. sechsfüßigen Jamben. Die größere trochäische Versart, der trochäische Tetrameter, ist ein achtfüßiger katalektischer Vers, zählt nämlich gewöhnlich achthalb Glieder, wovon das erste, dritte, fünfte und siebente einen Trochäus oder Tribrachys forderte, das zweite, vierte und sechste konnte auch einen Spondeus, Anapästus und Daktylus aufnehmen. Die Cäsur fiel auf den vierten Fuß; dadurch stürzte der Vers unaufhaltsam fort, und ward Widerhall der heftig aufgeregten Leidenschaft, des stürmischen Gemüthszustandes, zu dessen Schilderung ihn auch die Dramatiker des Alterthums gebrauchten. Wir haben trochäische Verse von zwei bis zu fünf Füßen, mit männlichem und weiblichem Ausgange. Die zwei- bis vierfüßigen taugen gut zu sanften Liedern, die Fünffüßer besonders zu Dichtungen elegischen Inhalts.

§. 467. Der heroische Vers (so genannt, weil man darin die Thaten der Helden heroum besang), oder Hexameter ist ein sechsfüßiger, daktylischer Vers, der mit einem Spondeus oder Trochäus endigt. Seine Haupteinschnitte fallen auf den dritten, oder auf den zweiten und vierten Fuß, doch kann er deren noch mehrere annehmen. Der Hexameter kann an allen Stellen statt des Daktylus einen Spondeus aufnehmen; nur werde dann der Daktylus nicht vom fünften Fuße verdrängt. Daktylen und Spondeen können im Hexameter miteinander abwechseln, wodurch der Vers die größte Mannichfaltigkeit erreicht. Wir Deutsche müssen aus Armuth an Spondeen oft den Tro-

chäus substituiren, sollten aber diesen so sparsam als möglich gebrauchen. Den Sinn des epischen Hexameters bezeichnet Schiller treffend, wenn er sagt:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Nimmt der Hexameter auf dem fünften Fuße einen Spondeus auf; so muß auf den vierten nothwendig ein Daktylus eintreten; ein solcher Hexameter heißt dann ein spondeischer, und wird nur dann gebraucht, wenn dem Rhythmus ein ernster, feierlicher Gang gegeben werden soll. Ein abgekürzter heroischer Vers, der nur aus den vier letzten Füßen eines Hexameters besteht, heißt ein alkmanischer. Horaz gebraucht ihn nur in Verbindung mit einem vollständigen Hexameter.

§. 468. Der Pentameter hat seinen Namen von den fünf Füßen, aus denen er besteht, die aber in zwei Hälften getheilt sind. Er ist daktylischer Natur; die beiden ganzen Füße der ersten, wie die der zweiten Verseshälfte sind Daktylen. Der halbe Fuß der ersten Verseshälfte macht die Cäsur, und muß eine lange Sylbe seyn; der halbe Fuß der zweiten Hälfte kann eine lange oder kurze Sylbe seyn. Nur zweisylbige Wörter machen den schönen Schluß des Pentameters; doch muß auch dieser abwechseln. Der Pentameter nimmt auf den beiden ganzen Füßen der ersten Verseshälfte Spondeen an; unveränderlich aber stehen die Daktylen auf der zweiten Verseshälfte. Deutsche Dichter erlauben sich hie und da eine Abweichung. Der Pentameter wird für sich allein nicht gebraucht, sondern in Verbindung mit dem Hexameter, und ein so verbundener Vers heißt ein Distichon, und ist die einfachste Strophe. Er eignet sich am meisten für die Elegie. Der Erguß der Gefühle malt sich in dem fortströmenden Hexameter, die Mäßigung in dem mit zwei fast gleichen, hemmenden Einschnitten versehenen Pentameter, oder wie es Schiller durch ein schönes Bild ausdrückt:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Bei seinen geschlossenen Gränzen und hinreichender Länge zu gänzlicher Entwicklung einer Idee, eignet sich ferner das Distichon sehr gut für Sinngedichte und Gnomen, die für sich ein Ganzes darstellen sollen. — Mit dem Pentameter verwandt ist

die archilochische Versart. Sie besteht aus der zweiten Hälfte des Pentameters. Horaz gebraucht sie in Verbindung mit Hexametern und Jamben, aus welcher Verbindung eine Versart ungleicher Taktart hervorgeht. Sie eignet sich gut zum Ausdrucke munterer, lebhafter, aber auch sehr leidenschaftlicher, heftiger Gemüthsbewegungen. — Der größere archilochische Vers (der archilochische Heptameter) besteht aus sieben Füßen, von denen die vier ersten Daktylen oder Spondeen seyn können, die drei letztern aber Trochäen sind. Horaz gebrauchte ihn in Verbindung mit einem sechshalbfüßigen, jambischen Verse. Bei seiner Mischung von Daktylen und Trochäen vereint er Munterkeit und Sanftheit, kommt aber bei uns selten vor.

§. 469. Zu den Versarten ungleicher Taktart gehören vorzüglich die Alkäische, die Sapphische und die Chorijambische.

Die Alkäische Versart besteht aus vier Versen, die zusammengenommen eine Strophe bilden. Die beiden ersten Verse sind eilfsylbige alkäische Verse, bestehend aus zwei Jamben oder auch einem Spondeus und einem Jambus, worauf noch eine Sylbe als Cäsur, und endlich zwei Daktylen folgen. Der dritte Vers enthält auf dem ersten Fuße einen Spondeus, selten einen Jambus, auf dem zweiten einen Bacchius mit einer Cäsur, und auf dem dritten und vierten einen Trochäus. Der vierte Vers (der logäodische genannt), zählt auf den beiden ersten Füßen Daktylen, und auf den zwei letzten Trochäen. In der alkäischen Strophe ruht vielleicht der höchste Wohllaut; ihr Gang ist gehalten, und ihr Ton hat etwas erhebendes. Sie ist daher zur Darstellung des Würdevollen, Großen, Starken, Erhabenen, vorzüglich geeignet.

§. 470. Die Sapphische Strophe, ebenfalls höchst melodisch, wenn nicht die gesangreichste, zählt vier Verse. Die ersten drei Verse sind eigentlich sapphische, und bestehen aus fünf Füßen, der erste, vierte und fünfte sind Trochäen, der zweite ein Spondeus, der dritte ein Daktylus; die letzte Sylbe ist aber in allen Versen gleichgiltig. Die Cäsur fällt auf den dritten Fuß. Deutsche Dichter pflegen mit dem Daktylus dieser drei Verse zu wechseln, so daß er im ersten Vers auf den ersten, im zweiten auf den zweiten, im dritten auf den dritten Fuß fällt. Dadurch wird aber der Rhythmus schon sehr geändert, indem z. B. die Reihe

der Trochäen im ersten Verse zu lang ist. Doch wird die Strophe dadurch desto weicher. Der vierte Vers ist ein adonischer, und besteht aus einem Daktylus und Spondeus. Im Ganzen zeigt die sapphische Strophe ein eignes Bestreben, sich zu ergießen und sich anzuhalten, so daß die Woge der Gefühle durch drei Verse anschwillt, ehe sie sich in dem kurzen vierten auf eine rasche Weise bricht; überhaupt ist das sapphische Versmaß durch seinen gleichmäßigern Gang fähiger, die sanfteren und zarteren Gefühle auszudrücken.

§. 471. Die Chorijambische Versart hat auch den Namen der Asklepiadeischen. Die chorijambische metrische Reihe ist aber von der daktylischen verschieden. In allen Versarten, worin der Chorijamb Normalfuß ist, fällt die Cäsur auf die letzte Sylbe desselben, wodurch er sich hinreichend vom Daktylus unterscheidet. Der chorijambische Vers hat die meiste Feierlichkeit und Majestät des Ganges. Er besteht aus zwei, auch drei Chorijamben, denen ein Spondeus vor- und ein Jambus nachgeht; doch kann die zweite Hälfte auch daktylisch skandirt werden. Er erscheint entweder für sich allein, oder in Verbindung mit andern Versen. Im letztern Falle wechselt er 1) mit einem Glykonischen Verse, d. h. einem Dreifüßer, wovon der erste Fuß ein Spondeus, der zweite ein Chorijambus und der dritte ein Jambus ist, doch können auch hier die zwei letzten Füße daktylisch skandirt werden. Der glykonische Vers geht entweder voran, oder folgt nach. 2) Auf drei chorijambische Verse folgt ein glykonischer, woraus eine Strophe entsteht, die einen feyerlichen Gang hat. 3) Auf zwei chorijambische Verse folgt ein Pherekratischer, ein dreifüßiger Vers, der aus einem Spondeus, Daktylus und Trochäus oder auch Spondeus besteht, auf den pherekratischen folgt ein glykonischer. Diese Strophe dient besonders zum Ausdrucke lebhafter, starker Gefühle.

§. 472. Unter den neuern Versarten zeichnen sich aus 1) die Stanze oder ottava rima, 2) die Sestine oder sesta rima, 3) die Terzine oder terza rima, 4) die Canzone, 5) das Sonett und 6) die Dezime. Die Stanze (ottava rima), die ihre Erfindung und Ausbildung den Italienern verdankt, besteht aus acht Versen, davon sich die Reime der sechs ersten so verschlingen, daß der erste mit dem dritten und fünften, und der zweite mit dem vierten und sechsten übereinstimmt, der siebente und achte immer zusammenreimen, wodurch die Strophe einen

schönen Schlußfall erhält, ihre Einförmigkeit gemindert und zu einem wohlgefälligen Ganzen gerundet wird. Sie ist das epische Versmaß der Italiener, Spanier und Portugiesen, und wird zu erzählenden Gedichten aller Art gebraucht; durch ihre Grazie und das herrliche Ebenmaß in den Gegensätzen der Reime ist sie vorzüglich fähig, die bunte Harmonie und den musikalischen Zauber des romantischen Epos auszudrücken. Treffend bezeichnete dieß Schiller durch das Distichon:

„Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende — dreimal
Fliehst du schamhaft, und kehrst dreimal verlangend zurück."

Nach der meisterhaften Behandlung der Stanze durch Ariost und Tasso, haben diese unter uns Deutschen v. Göthe, Gries, Streckfuß, A. W. Schlegel, L. Tiek, Apel, Fouqué, Schulze u. a., glücklich, jedoch größtentheils mit der, dem deutschen Sprachgenius angemessenen, Aenderung nachgebildet, daß nämlich hier bei den ersten sechs Zeilen männliche und weibliche Reime miteinander wechseln, und nur die beiden letzten Verse immer weiblich gereimt sind. Wieland hat sich mit einer etwas zu willkührlichen Freiheit eine eigene Stanze gebildet, die von der italienischen zwar den achtzeiligen Bau beibehielt, im Uebrigen aber sich ganz frei in längern und kürzern Versen bewegt, männliche Reime unter weibliche mischt, in den ersten sechs Zeilen bald zwei, bald drei Reime wechseln läßt, auch in den beiden Schlußversen sich nicht an den weiblichen Reim bindet, und statt des Jambus selbst den Daktylus nicht verschmäht, wenn derselbe sich eben anbietet.

§. 473. 2) Die Sestine, sesta rima, beruht auf folgender äußern Einrichtung. Sie umfaßt sechs sechszeilige Strophen und eine dreizeilige; der Vers ist in der Regel der fünffüßige Jambus, der bei dem männlichen Reim aus zehn, bei dem weiblichen aus eilf Sylben besteht. Das eigentlich Charakteristische der Sestine liegt aber darin, daß in jeder der sechs Strophen, die sechs Schlußworte der ersten wiederkehren, und zwar in dieser Ordnung, daß das Schlußwort des sechsten Verses der ersten Strophe zum Schlußworte des ersten Verses der zweiten Strophe wird, die andern fünf Verse der zweiten Strophe aber mit den Schlußwörtern der fünf ersten Verse der ersten Strophe in willkührlicher Ordnung endigen. Die dritte Strophe wird eben so nach der zweiten gebildet, wie diese nach der ersten gebildet worden, und so jede folgende nach der nächst vorhergehenden, so daß jedes der sechs Schlußwör-

ter einmal das letzte und einmal das erste in einer Strophe gewesen, und der letzte Vers der sechsten Strophe mit dem ersten Verse der ersten Strophe auf einerlei Schlußwort ausgeht. Die dreizeilige Strophe, womit die Sestine endigt, wiederholt die sechs Schlußwörter nochmals in der Ordnung, wie sie sich in der ersten Strophe finden; jeder Vers enthält zwei davon, eins in der Mitte, und eins am Ende. Sonst findet sich der Reim in der Sestine weiter nicht. Die Form ist südlichen Ursprungs, und am meisten von den Italienern, und nächst diesen von den Spaniern ausgebildet worden. Unter uns Deutschen finden sich Beispiele in Raßmann's Blumenlese südlicher Spiele. Die trefflichsten Sestinen finden sich in Petrarca's Gedichten. Läßt sich die Sestinenform auch nicht gänzlich verwerfen, so legt sie doch dem Dichter viel Zwang auf.

§. 474. 3) Die Terzine, terza rima, besteht aus Strophen von drei eilfsylbigen Versen, deren Reime so ineinander geflochten sind, daß der erste Vers des ersten Terzetts mit dem dritten desselben Terzetts, und der zweite Vers des ersten Terzetts mit dem ersten und dritten des folgenden Terzetts reimt, und so fort. Die Terzine hat etwas labyrinthisches, mystisches, und möchte darum vor Allem für das Schauerliche, Religiöse und Wunderbare, wie es in Dante's Comedia divina erscheint, geeignet seyn.

§. 475. Von der Canzone und dem Sonett wird unten (§§. 494, 523) bei der Lyrik gehandelt. Es bleibt nur noch die Decime der Spanier übrig. Die Decime ist eine zehnzeilige Strophe, aus achtsylbigen Trochäen bestehend. Sie ist ein dramatisches Sylbenmaß, und wird bei steigender Leidenschaft gebraucht, wo sie den Strom und Sturm derselben gut ausdrückt. Auch wird sie zur Glosse gebraucht (s. §. 499).

§. 476. Den neuern accentuirenden Sprachen dient als Ersatz für den höhern musikalischen Charakter der alten Metrik der Reim. Dieser ist der gleichlautende Schluß zweier und mehrerer Wörter von dem Vokal an, welcher den Accent hat, oder vielmehr das Zusammentreffen zwei verschiedener Vorstellungen in zwei oder mehrern gleichklingenden Wörtern; denn in der erstern Erklärung wird mit Unrecht nur das Formelle beachtet. Schließt sich der Reim mit der accentuirten Sylbe, und ist er also als Reim einsylbig, so heißt er männlich, z. B. Arm, Harm; folgt eine zweite Sylbe nach, so ist er weiblich, z. B. winden, binden, und besteht er aus drei Sylben, z. B. hallende, schallen-

... Theorie des griechischen und römischen Verses, nebst einer ... Kritik der Hermannischen Grundlehre. Halle. 1820 8.

Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg 1779.

A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache. (Vergleiche Horen 1795, 1796. Desgleichen Charakteristiken und Kritiken 1. Bd.)

Ueberdieß mehr in Beziehung auf deutsche Metrik:

K. P. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

J. G. J. Herrmann, Handbuch der Metrik. Leipzig 1799.

J. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg 1802.

A. Apel Metrik. Leipzig 1815 f. 2 Thle.

J. H. F. Meinecke, Verskunst der Deutschen aus der Natur des Rhythmus entwickelt. Quedl. und Leipzig 1817.

J. H. Bothe's Grundzüge der Metrik. Berlin 1817. 8.

J. J. Dilschneider's Verslehre. Köln 1823.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form. Magdeburg 1802.

§. 478. Unter welcher Form der Dichter auch darstellen mag, immer stellt er nur die Anschauungen der sich geistig erhebenden Innenwelt durch das geistigste Medium, die Sprache, dem geistigen Blicke dar. Insofern ist alle Poesie, zumal im Gegensatze gegen die plastische Kunst, eine subjektive. Nun stellt aber der Dichter entweder ein höheres Seyn außer sich dar, oder die schönern Momente seines eigenen innern Seyns; daher zerfällt alle Poesie in objektive und subjektive. Nimmt der Dichter den Stoff aus sich selbst, so sind es entweder edlere Gefühle, welche er durch die Kunst der Darstellung zu Objekten der Imagination macht, oder es sind Ideen, Gedanken, Ansichten, Wahrheiten, deren höhere Bedeutsamkeit den Dichter begeistert und ihn bestimmt, denselben ein schönes sinnliches Leben zu ertheilen. Jenes gibt die lyrische, dieses die didaktische Poesie.

Bildet der Dichter objektiv, so findet er entweder ein höheres Leben außer sich, oder er ergreift die Wirklichkeit, inwiefern sie als Gegensatz zu jenem höhern Seyn, zum Idealen erscheint. Sein Gegenstand bleibt vorzugsweise der Mensch mit seinem Handeln, Wirken und Leiden. Wo also die Außenwelt

objektiv dargestellt werden soll, tritt sie unter die Idee einer Handlung (im weitern Sinne des Wortes). Objektive Darstellung einer Handlung unter der Form der Vergangenheit gibt die epische, unter der Form der Gegenwart aber die dramatische Poesie. Stellt aber der Dichter das Menschenleben dar vor der Entzweiung mit der Natur, unverfälscht durch die Zeit, so entspringt die Idylle. Jede Dichtungsform läßt sich auf ihren Keim zurückführen, und so haben wir das Epigramm. Alle die genannten Dichtarten haben ihren eigenthümlichen Charakter, tragen ein eigenthümliches Gepräge, das durch Mischung nie verwischt werden darf. Wohl aber gibt es mannichfaltige Annäherungen, ja oft leise Uebergänge, wie in den Reichen der Natur, ohne daß der Grundcharakter verloren geht. Darum darf auch das geniale Kunstschaffen nicht in unüberschreitbare Gränzen eingeengt werden. Wie ein neu aufgefundenes Naturprodukt von einem eigenthümlichen Grundcharakter alle bisherigen Systeme des Naturforschers wenn nicht umstößt, doch unzulänglich macht; so kann eine neue geniale Kunstschöpfung von eigenthümlicher Art die Klassifikation des Aesthetikers ungiltig machen.

Lyrik, lyrische Poesie.

§. 479. Das lyrische Gedicht war ursprünglich zum Gesange bestimmt, und die Absingung desselben war von der Lyra begleitet, von welcher das Gedicht selbst seinen Namen führt. Nur in der Fülle des Gefühls aber strömt das menschliche Gemüth in Gesänge über. Schon hieraus ist ersichtlich, daß die Lyrik am nächsten der Musik verwandt sey, welche unter allen Künsten die subjektivste, die innerlichste ist. Man könnte daher die lyrische Poesie auch die musikalische nennen, im Gegensatze der plastischen. Denn schildert diese Gegenstände des äußern Sinnes, so stellt jene die des innern dar, Gefühle. Das lyrische Gedicht ist also der unmittelbare positive Ausdruck eines bewegten Gemüths in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne.

§. 480. Daß eben die Begeisterung und erhöhte Gemüthsstimmung des Dichters unmittelbar in die Darstellung übergeht, macht das Wesen der lyrischen Poesie aus. Auch jede andere Dichtung entsteht zuerst durch Begeisterung, aber diese tritt nicht unmittelbar in die Darstellung über; sobald in der er-

gemeine Theorie des griechischen und römischen Verses, nebst einer erläuternden Kritik der Hermannischen Grundlehre. Halle. 1820 8.

Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg 1778.

A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache. (Vergleiche Horen 1795, 1796. Desgleichen Charakteristiken und Kritiken 1. Bd.)

Ueberdieß mehr in Beziehung auf deutsche Metrik:

K. P. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

J. G. J. Herrmann, Handbuch der Metrik. Leipzig 1799.

J. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg 1802.

A. Apel Metrik. Leipzig 1815 f. 2 Thle.

J. H. F. Meinecke, Verskunst der Deutschen aus der Natur des Rhythmus entwickelt. Quedl. und Leipzig 1817.

J. H. Bothe's Grundzüge der Metrik. Berlin 1817. 8.

J. J. Dilschneider's Verslehre. Köln 1823.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form. Magdeburg 1802.

§. 478. Unter welcher Form der Dichter auch darstellen mag, immer stellt er nur die Anschauungen der sich geistig erhebenden Innenwelt durch das geistigste Medium, die Sprache, dem geistigen Blicke dar. Insofern ist alle Poesie, zumal im Gegensatze gegen die plastische Kunst, eine subjektive. Nun stellt aber der Dichter entweder ein höheres Seyn außer sich dar, oder die schönern Momente seines eigenen innern Seyns; daher zerfällt alle Poesie in objektive und subjektive. Nimmt der Dichter den Stoff aus sich selbst, so sind es entweder edlere Gefühle, welche er durch die Kunst der Darstellung zu Objekten der Imagination macht, oder es sind Ideen, Gedanken, Ansichten, Wahrheiten, deren höhere Bedeutsamkeit den Dichter begeistert und ihn bestimmt, denselben ein schönes sinnliches Leben zu ertheilen. Jenes gibt die lyrische, dieses die didaktische Poesie.

Bildet der Dichter objektiv, so findet er entweder ein höheres Leben außer sich, oder er ergreift die Wirklichkeit, inwiefern sie als Gegensatz zu jenem höhern Seyn, zum Idealen erscheint. Sein Gegenstand bleibt vorzugsweise der Mensch mit seinem Handeln, Wirken und Leiden. Wo also die Außenwelt

objektiv dargestellt werden soll, tritt sie unter die Idee einer Handlung (im weitern Sinne des Wortes). Objektive Darstellung einer Handlung unter der Form der Vergangenheit gibt die epische, unter der Form der Gegenwart aber die dramatische Poesie. Stellt aber der Dichter das Menschenleben dar vor der Entzweiung mit der Natur, unverfälscht durch die Zeit, so entspringt die Idylle. Jede Dichtungsform läßt sich auf ihren Keim zurückführen, und so haben wir das Epigramm. Alle die genannten Dichtarten haben ihren eigenthümlichen Charakter, tragen ein eigenthümliches Gepräge, das durch Mischung nie verwischt werden darf. Wohl aber gibt es mannichfaltige Annäherungen, ja oft leise Uebergänge, wie in den Reichen der Natur, ohne daß der Grundcharakter verloren geht. Darum darf auch das geniale Kunstschaffen nicht in unüberschreitbare Gränzen eingeengt werden. Wie ein neu aufgefundenes Naturprodukt von einem eigenthümlichen Grundcharakter alle bisherigen Systeme des Naturforschers wenn nicht umstößt, doch unzulänglich macht; so kann eine neue geniale Kunstschöpfung von eigenthümlicher Art die Klassifikation des Aesthetikers ungiltig machen.

Lyrik, lyrische Poesie.

§. 479. Das lyrische Gedicht war ursprünglich zum Gesange bestimmt, und die Absingung desselben war von der Lyra begleitet, von welcher das Gedicht selbst seinen Namen führt. Nur in der Fülle des Gefühls aber strömt das menschliche Gemüth in Gesänge über. Schon hieraus ist ersichtlich, daß die Lyrik am nächsten der Musik verwandt sey, welche unter allen Künsten die subjektivste, die innerlichste ist. Man könnte daher die lyrische Poesie auch die musikalische nennen, im Gegensatze der plastischen. Denn schildert diese Gegenstände des äußern Sinnes, so stellt jene die des innern dar, Gefühle. Das lyrische Gedicht ist also der unmittelbare positive Ausdruck eines bewegten Gemüths in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne.

§. 480. Daß eben die Begeisterung und erhöhte Gemüthsstimmung des Dichters unmittelbar in die Darstellung übergeht, macht das Wesen der lyrischen Poesie aus. Auch jede andere Dichtung entsteht zuerst durch Begeisterung, aber diese tritt nicht unmittelbar in die Darstellung über; sobald in der er-

höhten Gemüthsstimmung der Lichtpunkt des Werkes erfaßt ist, schreitet ruhige Besonnenheit zur Ausführung des entworfenen Ganzen.

Verglichen mit dem Epos und Drama ist das lyrische Gedicht das beschränkteste; denn das Gefühl ist beschränkt auf den Augenblick der Gegenwart; selbst da, wo die Vergangenheit oder Zukunft den Grund der erhöhten Gemüthsstimmung enthält, wird diese als eine gegenwärtig gegebene und lebendig unmittelbare ausgesprochen. Aber um desto tiefer, voller und mächtiger spricht es das Gemüth an. Wenn gleich das lyrische Gedicht bestimmte Gefühle erregt; so ist doch diese Erregung nicht sein Zweck; sein Zweck ist Darstellung der Gefühle; es macht nämlich Gefühle zum Objekte der Phantasie, indem es diese veranlaßt, eine Fülle von Ideen in sich hervorzurufen, die sich vereinigen, uns ein helles Anschauen von den Gefühlen nach ihrer Stärke und nach ihrer Eigenthümlichkeit zu gewähren. Die Sphäre der lyrischen Poesie ist so groß als der Kreis menschlicher Gefühle; die sanftesten und lebendigsten Gefühle, die, welche das Gemüth leise und zart berühren und jene, welche es gewaltsam ergreifen und erschüttern, liegen im Gebiete der Lyrik.

§. 481. Bei aller Individualität des Gepräges aber, welches dem lyrischen Gefühle eignen muß, darf dieses doch nie durch die bloße Persönlichkeit und persönliche Beziehung des Dichters bedingt, und nur in ihrem Kreise giltig erscheinen; sondern das lyrische Gefühl muß nach seinem Zusammenhange mit den höchsten Idealen der Menschheit als ein geläutertes, als ein rein-menschliches Gefühl dargestellt werden, so daß sich jedes gebildete menschliche Individuum in demselben, als in seinem eigenen, wieder erkennt. Wo also das lyrische Gefühl nicht der gesammten Menschheit angehört, oder wo das Verhältniß des lyrischen Objekts zu dem Dichter den Bedingungen der Sinnlichkeit unterliegt, da wird sein Werk auch nicht als Kunstwerk gelten können, wie dieß mit allen Gelegenheitsgedichten mehr oder weniger der Fall ist.

§. 482. Der Beruf der lyrischen Dichter ist es demnach, die der Menschheit würdigsten Gefühle jedes Zeitalters und jedes Volkes bei sich aufzubewahren, und dann von Land zu Land, von Zone zu Zone, von Pol zu Pol, von Jahrtausend zu Jahrtausend, in harmonischen Strophen zu verkündigen, und

so als Genien über der Menschheit zu walten, als Lehrer, Freunde, Führer, Rather, Tröster.

§. 483. Aus dem Zustande des Gefühls, aus der aufgeregten, erhöhten Gemüthsstimmung wird a) die lebendige Bewegung der Lyrik, b) die Erhebung der lyrischen Sprache, und c) der Wechsel und die Mannichfaltigkeit in dem Rhythmus des lyrischen Gedichts begreiflich.

§. 484. Aus dem lebendigen Bewegungsgange des Gefühls geht das unterscheidende Merkmal der lyrischen Poesie hervor, daß sie von dem gewöhnlichen Vorstellungsgange abweicht, und in freier Entwicklung das Nahe und Ferne, das Verwandte und Fremde unter vorzüglicher Vermittelung der Phantasie verbindet. Hierin besteht die sogenannte lyrische Unordnung, welche in ihrer höchsten Steigerung zum lyrischen Schwunge wird. Aber auch der kühnste Schwung darf nicht zur wirklichen Unordnung werden, sondern muß die Einheit des organischen Ganzen in sich aufnehmen.

§. 485. Die lyrische Sprache charakterisirt sich durch eine gewisse Kürze, durch einen mannichfaltigen Wechsel in den Nebentönen bei einem Grundtone, durch vielseitige Abstufung und den freiesten Gebrauch der Tropen und Figuren; sie erlaubt sich die ungewöhnlichsten Wörter und Wendungen, kühne und oft neue Zusammensetzungen, Auslassungen, verwickelte Wortfügungen, freiere Inversionen, die sich aber dem Gesangstone gefällig anschmiegen.

§. 486. Da der Rhythmus Wiederklang des Innern ist, so muß natürlich ein freier Reichthum und Wechsel von Füßen in Versen mannichfaltiger Taktart statt finden; das Gefühl schreitet ja nicht in einem gleichmäßigen Gange fort, sondern ist bald im Steigen, bald im Fallen begriffen, wird itzt durch hinzutretende Reflexion gehaltner und gelassener, itzt blühender wieder und aufbrausender.

§. 487. Bei aller Verschiedenheit und Abstufung in den Gefühlsrichtungen und ihren Schattirungen, dient am sichersten zum Eintheilungsprincip der einzelnen Arten der lyrischen Poesie die innere Anschauungsweise. Es sind nicht sowohl die Gegenstände, als vielmehr die Grade des Gefühls und seine Steigerung, wie seine Beschaffenheit, welche die einzelnen Arten der Lyrik unterscheiden. Gefühle bilden entweder eine in sich be-

stimmt abgeschlossene, auf gefälligem Gleichgewichte ruhende oder in demselben fortschreitende und sich offenbarende Gemüthsstimmung; oder sie verlieren in steigender Bewegung jenes Gleichgewicht und Ebenmaß, und schreiten in ungewöhnlichem Gange fort, sie erheben sich hiebei aus dem bloß gemüthlichen Kreise in das Gebiet des Gedankens, ohne daß dieser jedoch in seiner reinverständigen Allgemeinheit zu poetischer Anschauung kommt; oder endlich das dunkle Gefühl menschlicher Beschränkung läßt die Gegenwart nicht lebendig und frisch genießen, sondern treibt über die Gränzen gegenwärtiger Wirklichkeit in Vergangenheit oder Zukunft hinaus. Hieraus gehen die drei Hauptarten der lyrischen Poesie hervor: das Lied, die Ode, die Elegie. Alle übrige lyrische Formen, die zum Theile nur nach ihrer äußern Technik eigenthümliche Arten bilden, lassen sich unter Eine oder die Andere jener drei Hauptarten stellen.

1) Das Lied.

§. 488. Der Charakter des Liedes beruht darauf, daß es eine bestimmte, in sich abgeschlossene, reine Gemüthsstimmung ausdrückt, ein Gefühl, welches die Seele sanft bewegt hat, darstellt. Weil dieses Gefühl mit sich selbst im Ebenmaße steht, so fordert auch der ganze innere Organismus des Lieds einen leicht faßlichen einheitlichen Grundton, welcher in jeder Bewegung vernehmbar anschlägt, und jenes Gefühl wird sich kunstlos, in einfachen, natürlichen Tönen aussprechen. Auch der Rhythmus ist in dem Liede gleichförmiger und weniger künstlich, und schmiegt sich leichter dem Gesange und der Begleitung der Tonkunst an, als in der Ode.

§. 489. Doch wechselt auch hier noch der Rhythmus nach Verschiedenheit des dargestellten Gefühls. Das Lied bewegt sich fröhlich hüpfend im adonischen und archilochischen Verse, zärtlich tändelnd im unstrophischen anakreontischen Jambus, sanft und schmeichelnd in der dreifüßigen trochäischen Strophe, kühn und feurig in der vierfüßigen jambischen, besonders wenn sie mit Anapästen gemischt wird. Der Reim ist dem modernen Liede vielleicht unentbehrlich; er hat etwas musikalisches und einschmeichelndes, und kann bisweilen den Ausdruck verstärken.

§. 490. Das Lied zerfällt in das geistliche und weltliche

Lied. Das geistliche Lied hat nicht den Aufschwung und Ton des eigentlichen Hymnus, es ist in seiner minder erhabnen Sphäre Ausdruck und Darstellung des religiösen Gefühls, das uns bei der Betrachtung der Allvollkommenheit Gottes und bei der Vergegenwärtigung unsers Verhältnisses zu ihm ergreift, und das beseligende Ruhe über unser Herz ergießt. Das weltliche Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens, oder durch die Erscheinungen der Natur angeregten, Gefühls. Das weltliche Lied hat so vielfach verschiedene Benennungen, als verschiedenartige Zustände und Vorgänge des Lebens und Naturscenen Gefühle in uns aufregen können. Trinklieder, Liebeslieder (erotische Gesänge) u. s. w.

§. 491. Wird die Darstellung des weltlichen Liedes durch das allgemeine Interesse seines Stoffes und durch die höchste Einfachheit des Ausdrucks für alle Volksklassen gleich verständlich, genießbar und anziehend, so erhält es die Benennung Volkslied. Das innere Wesen des Volksliedes ist nur zu oft verkannt worden; man suchte seinen Hauptcharakter nur zu oft in flacher Popularität und Alltäglichkeit der Ansichten; der Dichter muß vielmehr das Volk zu sich hinaufziehen, er muß als gebildeter Wortführer der Volksgefühle ihrem Ergusse einen reinmenschlichen Text unterlegen. Volkslieder müssen aus dem Innersten des Herzens hervorgehoben, einfach wie die Natur selbst zum Herzen sprechen und durch ihre rührende Natürlichkeit entzücken. Durch ihre charakteristischen Züge werden sie zugleich an das Eigenthümliche der Nation erinnern.

§. 492. Allerdings kann das Lied auch einen höhern Schwung nehmen, wenn ein höheres Gefühl die Brust schwellt, wie in den im elegischen Versmaße gedichteten Gesängen des Tyrtäos, in Gleim's Kriegsliedern, in Körner's Leier und Schwert rc. Hier wird es sich aber schon mehr der Ode nähern; und in der That lassen sich die Gränzen zwischen Ode und Lied nicht immer genau festhalten, und überall gibt es Uebergänge, da die Grade des Gefühls selbst wechselnd und unbestimmbar sind. Auch die dramatische Einkleidung widerstrebt dem Charakter des Liedes nicht, wie Catull's carmen nuptiale, die liebliche Dichtung Herzogs Heinrich von Breslau aus dem 13. Jahrhundert beweist.

§. 493. Seinem ästhetischen Grundcharakter nach ist dem Liede das Sonett, das Madrigal, Rondeau und Triolet unterzu-

de, so heißt er ein gleitender (rima sdrucciola.) Länger kann er nicht seyn, theils weil meist der Accent nicht weiter zurückfällt, theils weil die Wirkung der Hauptsylbe verloren gehen würde. Der männliche Reim, der mit der accentuirten Sylbe schließt, drückt seiner Natur nach etwas Scharfes und Hartes aus; der weibliche hingegen mildert die Härte der accentuirten Sylbe durch die folgende Kürze, und hat daher einen sanfteren, weichern Ton. Die gleitenden Reime werden selten gebraucht. Die Schönheit des Reimes besteht in dem Wohllaut der Wörter, in tönenden, besonders offenen Vokalen, und leicht auszusprechenden Konsonanten. Die weiblichen Reime sind für das Gehör am schönsten, weil sie den Gleichlaut der accentuirten Sylbe leicht in der folgenden kurzen verhallen lassen. Oft haben Wörter, die verschieden geschrieben werden, einerlei Aussprache und umgekehrt; hier entscheidet weniger die Orthographie, als der Ton des Worts, die allgemeine Aussprache. Der Anfang der Reimsylben muß verschieden seyn; nur in den sogenannten reichen Reimen, deren man sich bloß zum größeren Nachdruck wiederholter Wörter bedienen sollte, sind die Reime einander völlig gleich. Außerdem, daß der Reim den Accent haben muß, und nicht zu sehr entfernt seyn darf, darf er auch nicht auf Verbindungswörtchen, oder auf solche Beiwörter gelegt werden, die von ihren Hauptwörtern unzertrennlich sind, weil beide keine Ruhepunkte, überdieß keine hervortretende Betonung gestatten. So viel möglich, ist dabei die grammatische Aehnlichkeit der Redetheile zu vermeiden. Jemehr man endlich den Reim mit dem periodischen Schluß, oder den Sinncäsuren der metrischen Periode zusammenfallen läßt, desto sinnlicher und gefälliger ist seine Wirkung. Die Reime sind gleichsam poetische Akkorde, indem der Anfang des Reims das Folgende wenigstens dunkel ahnen läßt, und in der antwortenden die vorhergehende Zeile noch nachtönt. Das Verschiedene der beiden durch den Reim bezeichneten Vorstellungen wird durch den Gleichklang in eine sinnliche Einheit gebracht; auch wird eine leichte Uebersicht und Fassung des Redesatzes dadurch bewirkt. Nur müssen diese Vorstellungen einander weder zu ähnlich, noch zu entlegen seyn. Eben darum dürfen Reime nicht zu weit voneinander abstehen, weil dadurch die durch den Gleichklang zu erwirkende sinnliche Einheit verschiedener Vorstellungen, also die bezielte Harmonie verloren geht. In quantitirenden Sprachen ist der Reim natürlich

weniger bedeutsam, ja kaum ästhetisch möglich, weil er nur den reinmetrisch- und musikalisch-entwickelten Rhythmus stören würde; in Sprachen dagegen, in denen alle wahre Quantität verloren ist, wo das bloße Sylbenzählen, wie in der französischen, statt findet, unentbehrlich. In der morgenländischen Dichtkunst findet zwar kein eigentlicher Reim statt, wohl aber etwas ihm Aehnliches in dem Ebenmaß und Parallelismus der Verse. Durch die Verschlingung mehrerer Reime werden in der modernen Poesie mehrere Verse zu einer Strophe verbunden.

Verwandt mit dem eigentlichen Reime, aber doch verschieden von demselben ist die Alliteration und die Assonanz. Die Alliteration ist die interessante Wiederkehr der Konsonanten entweder im nämlichen oder in mehrern Versen, z. B. das Wasser wallt im Winde. Am besten beschränkt sie sich auf die Gleichheit der Anfangsbuchstaben mehrerer Wörter; denn die Konsonanten in der Mitte zwischen den Vokalen versteckt, lauten dumpfer; doch verschmäht sie keineswegs die Gleichheit derselben. Die Alliteration war in der angel-sächsischen, in der isländischen und altskandinavischen Poesie herrschend. Die Assonanz ist jener Reim, worin bloß die Vokale gleich lauten, die Konsonanten aber ungleich sind; sie ist weit poetischer und musikalischer als die Alliteration; denn durch die Vokale hängt die Sprache mit der Musik zusammen. Die Assonanz ist, was in der Musik der Ton eines Stückes. Um vernommen zu werden, muß sie vorzüglich an das Ende des Verses verlegt werden. Die Assonanz war vorzüglich den spanischen Dichtern gewöhnlich. — Endlich muß hier noch des Echo gedacht werden, das für zarte und scherzhafte Gegenstände ein anmuthiges Spiel gewährt. Es ist eine Art von Wortspiel, zu dessen Wesen erfordert wird, daß der Vers selbst eine Frage sey, und daß die letzten Sylben des letzten Worts die Antwort darauf enthalten.

§. 477. Die auf die Rhythmik sich beziehenden vorzüglichern Schriften sind:

Js. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi. London 1773.

J. G. J. Hermanni, de metris poetarum graecorum et latinorum libr. III. Lips. 1796.

Ej. Elementa doctrinae metricae Lips. 1816.

W. Lange's Entwurf einer Fundamentalmetrik, oder all-

gemeine Theorie des griechischen und römischen Verses, nebst einer erläuternden Kritik der Hermannischen Grundlehre. Halle. 1820 8.

Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg 1778.

A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache. (Vergleiche Horen 1795, 1796. Desgleichen Charakteristiken und Kritiken 1. Bd.)

Ueberdieß mehr in Beziehung auf deutsche Metrik:

K. P. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

J. G. J. Herrmann, Handbuch der Metrik. Leipzig 1799.

J. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg 1802.

A. Apel Metrik. Leipzig 1815 f. 2 Thle.

J. H. F. Meinecke, Verskunst der Deutschen aus der Natur des Rhythmus entwickelt. Quedl. und Leipzig 1817.

J. H. Bothe's Grundzüge der Metrik. Berlin 1817. 8.

J. J. Dilschneider's Verslehre. Köln 1823.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form. Magdeburg 1802.

§. 478. Unter welcher Form der Dichter auch darstellen mag, immer stellt er nur die Anschauungen der sich geistig erhebenden Innenwelt durch das geistigste Medium, die Sprache, dem geistigen Blicke dar. Insofern ist alle Poesie, zumal im Gegensatze gegen die plastische Kunst, eine subjektive. Nun stellt aber der Dichter entweder ein höheres Seyn außer sich dar, oder die schönern Momente seines eigenen innern Seyns; daher zerfällt alle Poesie in objektive und subjektive. Nimmt der Dichter den Stoff aus sich selbst, so sind es entweder edlere Gefühle, welche er durch die Kunst der Darstellung zu Objekten der Imagination macht, oder es sind Ideen, Gedanken, Ansichten, Wahrheiten, deren höhere Bedeutsamkeit den Dichter begeistert und ihn bestimmt, denselben ein schönes sinnliches Leben zu ertheilen. Jenes gibt die lyrische, dieses die didaktische Poesie.

Bildet der Dichter objektiv, so findet er entweder ein höheres Leben außer sich, oder er ergreift die Wirklichkeit, inwiefern sie als Gegensatz zu jenem höhern Seyn, zum Idealen erscheint. Sein Gegenstand bleibt vorzugsweise der Mensch mit seinem Handeln, Wirken und Leiden. Wo also die Außenwelt

zu versetzen. Darum erhebt sich die Ode auf den Standpunkt der Ideen, sie stellt die Ahnungen höherer, über alles Gegebne hinausliegender, Beziehungen dar, das Innewerden einer unendlichen Bedeutung im Endlichen. Die Ode offenbart den ganzen Reichthum unsers Innern, in ihr hat alles die größte Kraft und Gedrungenheit.

§. 502. Eigenschaften der Ode sind 1) lyrische Einheit. Wie in jedem Tonstücke Eine Tonart vorherrscht, so wird auch in jeder Ode, ungeachtet der mannichfaltigen Abstufungen und Uebergänge des Gefühls, Ein Ton, Eine Stimmung vorwalten; die Ode ist der unmittelbare Ausdruck der Gefühle eines begeisterten Gemüthes in Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand außer ihm. So hören wir in Horazens Ode an Virgil L. I. od. 3 bei allem Wechsel mannichfaltiger Gefühle die Stimme der zärtlich-besorgten Liebe durchtönen.

2) Kürze der Ode. Jede heftige Gemüthsbewegung, wo das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufgeregt ist, hat natürlich nur eine bald vorübergehende Dauer, sie erschöpft sich durch ihre eigene Stärke.

3) Lyrischer Schwung. Durch die höhere Begeisterung wird das Gemüth der Sinnenwelt gleichsam entrückt und in eine höhere Weltansicht versetzt, wo ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte erscheint, und Beziehungen entfaltet, die es früher nicht geahnet hatte. Daher die Fülle und Erhabenheit der Vorstellungen und Bilder, daher die ungewöhnliche Lebhaftigkeit der Gefühle, in welche das Gemüth des Dichters sich auflöst, daher selbst die Erhebung zu Visionen.

4) Die lyrische Unordnung. Das in seiner innersten Tiefe aufgeregte Gemüth verträgt sich nicht mit dem kalten, alles nach streng-logischen Gesetzen ordnenden Verstande. Die Macht eines stark aufgeregten Gefühls zerreißt alle Fäden eines logischen Zusammenhanges der Ideen, nöthigt die Phantasie, die Mittelideen zu überspringen und die Uebergänge von dem Einen zum Andern im Dunkel zu lassen. So springt Pindar von einem Gedanken zum andern, von einem Bilde zu einer Sentenz, von einer Sentenz zu einer kurzen Schilderung, oder zu einer lyrisch eingewebten Erzählung. Aber die lyrische Unordnung ist es bloß für den logisch-ordnenden Verstand; eine den Gesetzen der Phantasie und des Gefühls angemessene Ordnung herrscht auch in der Ode.

höhten Gemüthsstimmung der Lichtpunkt des Werkes erfaßt ist, schreitet ruhige Besonnenheit zur Ausführung des entworfenen Ganzen.

Verglichen mit dem Epos und Drama ist das lyrische Gedicht das beschränkteste; denn das Gefühl ist beschränkt auf den Augenblick der Gegenwart; selbst da, wo die Vergangenheit oder Zukunft den Grund der erhöhten Gemüthsstimmung enthält, wird diese als eine gegenwärtig gegebene und lebendig unmittelbare ausgesprochen. Aber um desto tiefer, voller und mächtiger spricht es das Gemüth an. Wenn gleich das lyrische Gedicht bestimmte Gefühle erregt; so ist doch diese Erregung nicht sein Zweck; sein Zweck ist Darstellung der Gefühle; es macht nämlich Gefühle zum Objekte der Phantasie, indem es diese veranlaßt, eine Fülle von Ideen in sich hervorzurufen, die sich vereinigen, uns ein helles Anschauen von den Gefühlen nach ihrer Stärke und nach ihrer Eigenthümlichkeit zu gewähren. Die Sphäre der lyrischen Poesie ist so groß als der Kreis menschlicher Gefühle; die sanftesten und lebendigsten Gefühle, die, welche das Gemüth leise und zart berühren und jene, welche es gewaltsam ergreifen und erschüttern, liegen im Gebiete der Lyrik.

§. 481. Bei aller Individualität des Gepräges aber, welches dem lyrischen Gefühle eignen muß, darf dieses doch nie durch die bloße Persönlichkeit und persönliche Beziehung des Dichters bedingt, und nur in ihrem Kreise giltig erscheinen; sondern das lyrische Gefühl muß nach seinem Zusammenhange mit den höchsten Idealen der Menschheit als ein geläutertes, als ein rein menschliches Gefühl dargestellt werden, so daß sich jedes gebildete menschliche Individuum in demselben, als in seinem eigenen, wieder erkennt. Wo also das lyrische Gefühl nicht der gesammten Menschheit angehört, oder wo das Verhältniß des lyrischen Objekts zu dem Dichter den Bedingungen der Sinnlichkeit unterliegt, da wird sein Werk auch nicht als Kunstwerk gelten können, wie dieß mit allen Gelegenheitsgedichten mehr oder weniger der Fall ist.

§. 482. Der Beruf der lyrischen Dichter ist es demnach, die der Menschheit würdigsten Gefühle jedes Zeitalters und jedes Volkes bei sich aufzubewahren, und dann von Land zu Land, von Zone zu Zone, von Pol zu Pol, von Jahrtausend zu Jahrtausend, in harmonischen Strophen zu verkündigen, und

tung der Zeit schmerzlich anregt. Hier aber geht die Ode, indem sie belehrendes und ermahnendes Gedicht wird, leicht in kalte Reflexion und trockenes Moralisiren über, wodurch der oben festgesetzte Charakter der Ode und die poetische Selbstständigkeit verloren geht. Endlich gibt es noch eine Gattung der Ode, in welcher bedeutende Gegenstände und Ereignisse der Natur und der Geschichte, wichtige Zeitbegebenheiten, und Ereignisse aus dem Leben des Individuums in ihrer mächtigen Einwirkung auf das Gefühl dargestellt werden. Hieher gehört z. B. Klopstock's Ode auf den Zürcher See, auf seine Genesung, viele Oden Stollberg's auf die gegenwärtige Zeit. Von den zuletzt angegebenen Gegenständen aus verliert sich die Ode in die weite Fläche des Gelegenheitsgedichts.

§. 504. Die Ode kann auch wie das Lied einen dramatischen Charakter erhalten, wenn sie aus einer bestimmten dramatischen Situation hervorgeht, wie v. Göthe's Prometheus, — oder, wie Schiller's Lied von der Glocke, an eine Handlung angeknüpft wird, wobei aber die Handlung durchaus nicht das Interesse auf sich ziehen, und bloß angedeutet werden darf.

§. 505. Vergleichen wir die Oden der Alten mit denen der Neuern, so finden wir, daß jene, gemäß dem herrschenden Charakter des Alterthums, das Gefühl mehr durch die Gegenstände selbst schildern; denn das Plastische, oder die Gestaltung des Innern zur äußern Anschauung, ist ein Hauptzug der griechischen Kunst; in einer bewegten Reihe klarer Bilder, in mannichfaltigen, kunstvoll verschlungenen Rhythmen sprach sich bedeutsam das Gefühl des Dichters aus. Bei den Neuern wird die Innerlichkeit fest gehalten; aber ein Hauptgebrechen ist der Uebergang in den eigentlichen Lehrton und das Hinneigen zu dem Schwermüthigen.

§. 506. Die Hymne gehört ihrem ganzen Charakter nach der Ode an, und kann daher nicht als eine besondere lyrische Dichtart aufgestellt werden. Ihre Eigenthümlichkeit hat sie vorzugsweise darin, daß in ihr die innere Anschauung der Gefühle des Göttlichen oder göttlicher Beziehungen mit der Begeisterung und dem Schwunge der Ode, also mit dem Charakter des Erhabenen, zur poetischen Darstellung kommt, wodurch sich auch die Hymne vom geistlichen Liede unterscheidet. Der Gegenstand der Hymne ist entweder die Gottheit selbst, oder ein Bild derselben, z. B. die Natur. Man könnte also die Hymne erklä-

ren, als die Poesie eines ins Göttliche versenkten Gemüthes
sein religiöses Gefühl mit dem Charakter des Erhabenen aus

§. 507. Der Hymnus der Alten, besonders vor
machos war mehr episch, der Hymnus der Neuern ist
aus lyrisch, wie es der verschiedene Charakter der Mythe u
Christenthums nothwendig macht. In jenem überwiegt das
tive, in diesem waltet das Subjektive vor. Die frühern Hy
der Griechen erzählten die Mythen der Götter, und gaben v
nen, wie von den Thaten der Menschen, eine anschauliche S
rung; die christlichen Hymnen sprechen das Gefühl des Me
aus, der sich zu dem Unsichtbaren voll innern Dranges zu e
strebt. — Man vergleiche nur den homerischen Gesang a
Ceres mit Klopstock's Frühlingsfeier. Der hebräische Hymn
hert sich mehr dem dramatischen, wie z. B. aus dem 104.
erhellet. Auch in dem Sylbenmaße weichen sie von einand
der griechische Hymnus ist in einerlei Sylbenmaß und Versar
Hexameter, der neuere in Strophen abgefaßt.

§. 508. Der Bacchische Hymnus hieß den Alten D
rambe; hier ging das höchste sinnliche Leben in religiöse
tung über, die Phantasie erhob sich zu Visionen, und der
Taumel wurde zur prophetischen Begeisterung. Der Charakt
Dithyrambe ist also der höchste Grad des lyrischen Schwung
der lyrischen Unordnung. Horaz bezeichnet den Charakt
Pindarischen Dithyramben — per audaces nova Dithyra
Verba devolvit, numerisque fertur Lege solutis. Die
Dichter konnten der Dithyrambe bei ganz veränderten Bezie
und Zeitverhältnissen nicht das Gepräge des Hellenismus geb
den Dithyramben der Neuern darf also wohl die höchste
Stimmung als Grundton herrschen, Sprache und Rhythmu
fen sich mit der größten Freiheit bewegen; aber auch in de
sten Bewegung müssen sich Spuren ästhetischer Einheit er
lassen; denn die größte Freiheit und Fessellosigkeit fordert a
größte Sicherheit.

§. 509. An die höhere Lyrik schließt sich auch die Rh
die an, eine den Deutschen eigenthümliche Dichtungsform
Charakter ist starke Versinnlichung und Darstellung subjektiv
fühle, wo aber entweder der dargestellte Gegenstand, wegen
Unermeßlichkeit und wegen der zu starken Bewegung des G
nicht völlig erschöpft und ausgeführt, oder wo kein bestimmt

trum in der äußern Form der Darstellung festgehalten wird. Hoher lyrischer Schwung, der sich dem Schwunge der Ode nähert, bei einer der Dithyrambe ähnlichen Freiheit in Behandlung des Stoffes und in der Erfindung der äußern Form, scheinen die von den vorhandenen gelungenen Mustern abstrahirten Grundzüge der Rhapsodie zu seyn.

3) Die Elegie.

§. 510. Das Wesen der Elegie ist oft einseitig und nach zufälligen Merkmalen bestimmt worden, indem man bald bloß den lyrischen Ausdruck der Trauer, bald sogar die bloße rhythmische Form, nämlich den Wechsel des Hexameters und Pentameters (versus impariter juncti) als Grund-Charakter aufstellte. Allerdings ist es wahr, daß sich die Elegie meistens in Klaggesänge ergossen hat; aber erweiterte nicht schon Horaz ihre Sphäre, wenn er sagt:

> Versibus impariter junctis querimonia primum,
> Post etiam inclusa est voti sententia compos.?

Hatten die Griechen nicht auch heitre naive Elegien, und wer kennt nicht das naiv-launige Bruchstück des Hermesianax? Finden sich nicht auch bei Ovid die libri amorum, die zwar cynischer Natur sind, aber weit mehr poetischen Werth besitzen, als seine Elegien der Trauer? Von der andern Seite zählten die Griechen wohl mit Unrecht, eben weil sie bloß das Versmaß im Auge hatten, die Kriegsgesänge eines Kallinos und Tyrtäos, die gnomische Poesie eines Theognis und Phokylides ꝛc. zur elegischen Poesie, und Catull's Gedicht auf Berenicens Locke gehört wohl nicht dieser Gattung an, wo dagegen nicht wenige Oden und Lieder und Idyllen, wie Klopstock's Sommernacht, seine frühern Gräber, sein Gedicht an Ebert, Virgil's Ekloge auf Gallus, manche petrarchische Kanzone, und unzählige andere in diese Klasse geordnet werden müssen; denn es sind versus querimoniae des Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopee und Ode, im Trauerspiel oder in der Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden.

§. 511. Der eigenthümliche Charakter der Elegie ist gegründet auf das Gefühl der Beschränkung der Gegenwart, sie ist Ausdruck einer sanften, in ihren Gefühlen gemäßigten Seele, der Ausdruck süßer Wehmuth, folglich eines ge-

mischten Gefühls, doch so, daß das Gefühl der Lust jenes der Unlust überwiegt. Der elegische Dichter hält oft die Zukunft an den Spiegel der Vergangenheit, und erhebt die letztere vor der erstern; oft vergleicht er die Vergangenheit mit der Zukunft, um in die letztere den Zauber der ihm in der Phantasie vorschwebenden Freuden und Genüsse zu versetzen. Auch da, wo eine glückliche Liebe des Dichters sich ausspricht, drängt sich das Gefühl des Vergänglichen ein, das Gefühl der Beschränkung, die dem unendlichen Streben nach Vereinigung sich entgegenstellt. Aus der Verschmelzung von Wonne und Wehmuth entsteht in der Darstellung jene milde Schattirung des Gefühls, wodurch dem Bewußtseyn eine unendlich süße Stimmung ertheilt wird.

§. 512. Die Elegie ist also keineswegs wilder, ungehemmter Erguß des ersten Schmerzes, überhaupt auch nicht Erguß des Schmerzes, sondern Darstellung desselben, die nur möglich ist, wenn wir ihn aus mildernder Ferne betrachten, an dieser Betrachtung selbst ein Vergnügen finden. Das Herz nährt mit Hingebung einen Schmerz, aus welchem ihm ein ganz eigener, bittersüßer Genuß entspringt, die Wonne in Wehmuth. In der Wirklichkeit kann der Unterschied beider Stimmungen an einem Menschen sichtbar gemacht werden, der in zwei von einander weit abstehenden Zeitpunkten (z. B. eine Mutter, welche ihr Kind durch den Tod verloren) ein und dasselbe Gefühl äußert. Daraus, daß die Elegie den Ausdruck gemäßigten Gefühls fordert, ergibt sich ihr Ton von selbst. Sanfte, wehmüthige Klage um verlornes Glück, getrennte Liebe, verstorbene Geliebte und Freunde, um Sittenunschuld hingeschwundener Jahrhunderte, schwärmerische Erinnerung genossener, innige Sehnsucht nach dem Besitz gewünschter Güter sind die Gegenstände der Elegie.

§. 513. Die Sphäre der Elegie ist so groß, als die der lyrischen Poesie überhaupt, in so fern das Gefühl zur Kontemplation kommt, sie umfaßt das ganze Leben; die Elegie kann also die nämlichen Gegenstände wie die Ode behandeln; nur verweilt der Odendichter mehr bei dem Gegenstande selbst, und ist darum plastischer; der Elegiker hingegen hat bloß das Verhältniß des Gegenstandes zu sich im Auge. In der Elegie tritt die Individualität des Dichters noch bestimmter hervor, als in der Ode; sie muß folglich ihren poetischen Charakter nur dadurch erhalten,

aß in der Sehnsucht des Dichters ein reinmenschliches Interesse ch ausspricht.

§. 514. Weil der Elegie ein gemischtes Gefühl milderer Art u Grunde liegt, kann sie länger seyn als die Ode; weil e sinniger, reflektirender Ausdruck des bewegten Gemüths, Ausruck der Betrachtung über ein Gefühl ist, kann sie den bestimmten Gemüthszustand des Dichters selbst in umständlicheren Beschreiungen, und eingewebten Erzählungen darstellen, und diese Umändlichkeit, wodurch sich die Elegie dem ruhigen und besonenen Gange des epischen Gedichtes nähert, gibt ihr auch eine geisse Aehnlichkeit mit der romantischen Kanzone. Die Elegie hwingt sich nicht zu einem idealen Standpunkte der Betrachtung uf, wie die Ode; die elegische Milde schließt die Aufwallunen und Stürme der Leidenschaften nicht ganz aus; aber sie weit dem leidenschaftlichen Ausdrucke Schranken an, die er nicht berspringen darf, um den Grundton des Gedichts nicht zu stören. uch die lyrische Unordnung erkennt sie nur unter Beschränkunen an.

§. 515. Sollte der Ton der Elegie weder je als reine Freue, noch als bittere Klage und ungemischter Schmerz erklingen; soll er auch von schwächlicher Empfindelei, von unmännlicher lage und geheuchelter Rührung entfernt bleiben. Am letztern ebrechen leidet Ovid.

§. 516. Mit wahrem innigen Gefühle und mit der ihm ntergeordneten Phantasie, verträgt sich nur ein wahrer, naürlicher, kunstloser Ausdruck und Vortrag. Ist der elegische Dichter daher ganz mit seinem Gegenstande beschäftigt, und beachtet er denselben bloß in Beziehung auf sich und seine gegenärtige Lage, und auf das dadurch in ihm erregte Gefühl; so wird r von selbst allen künstlichen und gesuchten Witz, alle unnöthige Bilder, Gleichnisse und andere Verschönerungen, alle kalten Sitensprüche, in einem Gedichte vermeiden, worin das Herz reden nd der Affekt sich ganz so ausdrücken soll, wie er sich fühlt. Auch ird der Dichter seinen Bildern, Gleichnissen und Schilderunen einen sanften und gemilderten Anstrich geben.

§. 517. Der metrische Schritt des Liedes ist für die Elegie u rasch; die Versarten der Ode haben zu viel Feierliches für den legischen Ausdruck des Gefühls. Die Vereinigung des kräftigen Hexameters und des schmelzenden Pentameters zu einem Ganzen

in der elegischen Versart ist dem Charakter dieser Dichtart am angemessensten; dieser Versart bedienten sich die alten Elegiker, und mehrere unter den Deutschen. Unter den modernen rhythmischen Formen eignet sich der fünffüßige gereimte Trochäus, wo der tiefere Ton der Wehmuth, und der fünffüßige gereimte Jambus, wo feurige Liebe die Phantasie stärker beflügelt.

§. 518. Eine Untergattung der Elegie ist die Heroide, ihrem Charakter nach. Der Dichter spricht in ihr nicht in seiner Individualität, sondern er leiht die Innigkeit seiner Gefühle einer verstorbenen Person, welche diese Gefühle in der monologisch-epistolischen Form einem abwesenden Individuum mittheilt. Die Benennung der Heroide ist zufällig; gewöhnlich wird die Erfindung Ovid zugeschrieben, der in seinen Dichtungen dieser Art Individuen aus dem heroischen Zeitalter (daher die Benennung Heroide) unter der epistolischen Form einführte, wenn er nicht vielleicht selbst die Form dazu von einem verloren gegangenen griechischen Elegiker entlehnte. Ihm war unter den Römern wenigstens Properz schon voran gegangen.

§. 519. Aber nicht bloß Individuen aus dem Heroenalter, sondern jede Person, jedes Zeitalters und Standes, kann in dieser Form schreibend eingeführt werden, wenn ihre Lage oder Leidenschaft sich durch Stärke und Interesse besonders auszeichnet. Und diese Personen sowohl, als den Inhalt der Heroide kann der Dichter aus der mythischen oder wahren Geschichte wählen, oder beides selbst erfinden. Im ersten Falle hat er den Vortheil schon bekannter Charaktere, Lage und Handlung; im letztern muß er alles dieß erst bestimmen, und in gehörige Beziehung aufeinander zu setzen suchen. Bei mythischen und historischen Personen muß der Dichter ihrem historischen Charakter auch treu bleiben; folglich darf der sentimentale Ton der Elegie nicht zu grell gegen den Charakter der aufgeführten Personen abstechen.

§. 520. Gewöhnlich ist Schmerz einer getrennten oder Sehnsucht einer unerhörten Liebe das Thema für die Heroide; es findet aber auch jede andere Leidenschaft darin statt, sobald sie wirksam, interessant und fähig genug ist, sich in dieser Form mitzutheilen. Uebrigens bleibt die Heroide nicht immer in den

Schranken eines gemischten und gemäßigten Gefühls und eines nftern Ausdrucks, wie die Elegie; sondern sie geht zuweilen, ornehmlich wenn sie unmittelbar von der Leidenschaft und ihrer ärkern Wirkung eingegeben ist, und durch Erinnerung und Einildungskaft stufenweise belebt und befeuert wird, in den vollen usdruck des gemischten Gefühls über. Dann gleicht sie mehr em dramatischen Monolog, und die Abänderung ihres Vorrags folgt jenem Uebergange in gleicher Stufenfolge und Verärkung.

§. 521. Unter den Neuern ist der Engländer Pope durch ine „Heloise an Abälard" und unter den Franzosen, welche ch häufig in der Heroide gefielen, Blin de St. More in iefer Dichtart am ausgezeichnetsten. Bei den Deutschen hat die Heroide weniger Glück gemacht.

§. 522. An die Elegie schließt sich wohl auch die lyrische Epistel an, die von der didaktischen Epistel wohl unterschieden werden muß. Die Briefform hat durchaus nichts Poetisches an sich, sie unterscheidet sich von andern Formen bloß daurch, daß der Brief nicht nur an eine bestimmte Person gechtet ist, sondern auch durchgängig die individuellen Verhältnisse wischen dieser Person und dem Verfasser festhalten muß. Aber arum sollte der Brief nicht auch aus dem Drange eines Gefühls hervorgehen, welches sich offenbaren und mittheilen will? llerdings wird der lyrische Ton im Briefe sich herabstimmen, und der gebildeten Prose nähern. Ovid's Briefe aus Pontus sind mmer, so geringe auch ihr poetischer Werth ist, als Gedichte nerkannt worden. Ueberhaupt ist diese Dichtungsart noch lange icht genug kultivirt und noch nicht geworden, was sie seyn önnte. Doch finden sich in der französischen Literatur und bei nserem Jacobi einige echt poetische Briefe lyrischer Natur.

§. 523. Zwischen dem Liede, der Ode und Elegie in der Mitte schwebt der romantische Gesang, der im Italienischen Canone heißt. Die Kanzone erhebt sich weder mit dem kühnen Adlerfluge der Ode, noch sinkt sie zur Einfachheit des Liedes herab. urch ihre Umständlichkeit nähert sich diese Dichtungsart der Elegie. ie gleicht einem Schwane, der auf einer großen Wasserfläche errlich hingleitet und weite Kreise zieht. Selbst im philosophien Ernste, den sie mit der Ode gemein haben kann, behält etwas Ueppiges und Weiches. Ihr Inhalt ist schwärmerische,

romantische Liebe, ihr Charakter echte Sentimentalität. Mit diesem Charakter stimmt ihr metrischer Bau überein; lange Strophen, aus kunstreich und gefällig ineinander geflochtenen Zeilen gebildet, und mit allen Reitzen des Reimes geschmückt. Sie hat durch Petrarcha die höchste Vollendung und Mannichfaltigkeit erhalten. Die Anzahl der Strophen ist eben so wenig genau bestimmt, als die Anzahl der Verse, aus welcher jede Strophe bestehen kann; doch findet man bei Petrarcha keine Kanzone von weniger als fünf und von mehr als zehn Strophen, und in keiner Strophe weniger als zwanzig Verse. Die Mischung von Versen, welche ungleiche Länge haben, drückt sehr gut die Unruhe und den wechselnden Gang des Gefühls aus, wie die gegen andere unverhältnißmäßig lange Strophe den Erguß der Leidenschaft, welche sich verbreiten und ausströmen will.

Endlich gehört zur lyrischen Poesie noch das lyrische Epigramm; doch davon wird unten §. 677 ff. gehandelt werden.

Geschichte der lyrischen Literatur.

§. 524. Ob der lyrischen oder epischen Poesie der Vorzug des höchsten Alterthums gebühre, ist geschichtlich schwer auszumitteln. In der orientalischen Literatur ist die hebräische Lyrik die älteste und für uns auch die merkwürdigste. Sie hat im Liede, wie in der Ode, zumal der Hymne und Elegie Musterhaftes aufzuweisen. Die Psalmen Davids, das hohe Lied Salomons — und einige, andern Schriften, z. B. den mosaischen und prophetischen, eingewebte Gesänge. Vergleiche Lowth, de poesi sacra Hebraeorum. Gotting. 1768. 2 Vol. — ed. sec. Joa. Dav. Michaelis. Neueste Ausgabe v. Rosenmüller 1815. Deutsch und im Auszuge von Schmid. Danzig 1793. J. G. Herder, Geist der hebräischen Poesie. Dessau, 1782 und 1783. 2 Bde. (Neu herausgegeben v. Justi); C. W. Justi, Nationalgesänge der Hebräer. Marburg und Leipzig 1803—1818. Dessen Anthologie althebräischer Poesie. — Außer den Hebräern sind unter den orientalischen Völkern vorzugsweise die Perser und Araber zu bemerken. Doch fällt ihre betreffende Literatur meistens in die neuere Zeit. Die persische Lyrik ist am reichsten im Fache des Liedes. Anwari oder Enveri († 1152).

Liebes- und Weinlied. Saadi († 1291). Hieher gehören mehrere Gedichte (Lieder, Oden, Elegien) aus seinem Rosengarten. Hafiz († 1389). Dessen Divan (deutsch v. Hammer. Stuttgard 1812). — Dschami († 1492). Vergleiche Anthol. Persica. Wien 1778. 4. Jos. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blumenlese aus 200 persischen Dichtern. Wien 1818. v. Göthe, Westöstlicher Diwan u. s. w. — Die arabische Lyrik bewegt sich vorzugsweise in der Elegie und der (heroischen) Ode. Beiderlei Art sind die vormohammedanischen Preisgedichte (Moallakat) aus dem 7. Jahrhundert. Vergleiche Rosenmüller, über die arabische Dichtkunst vor Mohammed (in den Nachträgen zu Sulzer. Bd. 5). Eben so enthalten die beiden Hamasa (Anthologien der Araber) Dichtungen elegischer und heroischer Lyrik. Vergleiche The Moallakat by Will. Jones. Lond. 1783. 4. (Deutsch mit Erläuterungen von A. Th. Hartmann. Münster 1802). Alb. Schultens, Monumenta vetustiora Arabum. Lugd. Bat. 1740. — Montanabbi († 965). Vergleiche J. v. Hammer, Montanabbi, der größte arabische Dichter u. s. w. —

Die Poesie der Griechen verdankte ihren Ursprung den Festen der Götter, den Versammlungen frommer und frohsinniger Menschen. Hymnische und mystische Poesien waren nebst kosmogonischen und theogonischen Dichtungen die ersten Erzeugnisse des Dichtergeistes der Hellenen. Fabelhafte Dichternamen aus der vorhomerischen Zeit. Phemonoe, Olen, Eumolpos, Philammon, Thamyris, Linos, Melampous, Orpheus, Musäos, und Andere. In der geschichtlichen Zeit tönt uns der starke, harmonische und freudige Laut der Lyra zuerst von den Küsten Klein-Asiens und vorzüglich von den Inselstaaten des ägäischen Meeres entgegen; und von nun an entfaltete sich die Blume des Gemüths, der Begeisterung und des fröhlichen Sinnes bei den ernst-heitern musikalischen, Feste und Spiele liebenden Hellenen in der größten Fülle und Mannichfaltigkeit, Archilochos ward der Erfinder der lyrischen Satyre, der Jamben, Kallinos der politischen Elegie, Mimnermos das Vorbild der später ausgebildeten erotischen Elegie, Terpander der Erfinder der Skolien, Alkman der Vater des melischen Liedes, Simonides aus Keos der Urheber der tragischen Elegie u. s. w. Aber leider! sind uns von den vielen Lyrikern der

gesangreichen Hellas nur höchst unbeträchtliche Bruchstücke, von vielen auch nicht diese, übrig geblieben. Unwiederbringlich verloren sind die Dithyramben, Päane und andere Arten religiöser Poesie; verloren die Menge von Elegien, verloren die Tisch- und Trinklieder, verloren die mannichfaltigen Volksgesänge, durch welche man sich bei den verschiedenen Hausgeschäften zur Arbeit ermunterte. Von den Liedern der Griechen sind uns noch mehrere, nur nicht durchgängig echte anakreontische und manche einzelne von andern Dichtern übrig, welche die Anthologie gerettet hat. Anakreon (bl. um 532 v. Chr.) ist einzig und wird es bleiben; wie Pindar für das Ideal der, mit Zartheit und treuer Naturwahrheit gepaarten, Erhabenheit, kann Anakreon für das Ideal der, mit gleicher Naturwahrheit und zugleich mit der Leichtigkeit natürlicher Anmuth gepaarten Grazie und Naivetät in der lyrischen Poesie gelten. In der höhern Lyrik glänzt vor allen Pindaros († 438 v. Chr.) durch seine olympischen, phythischen, nemeischen und isthmischen Gesänge. Pindar's Ode ergießt sich in der kühnsten Mischung von Bildern, Sentenzen und Mythen, die wie Meteore vorüber schweben, und nur durch die innere Einheit der poetischen Anschauung im üppigsten Rhythmus vereinigt sind. In Pindar's Poesie vereint sich auf eine wunderbare und einzig originale Weise die höchste Erhabenheit, der freieste, kühnste Schwung des Geistes mit der größten Ruhe und Milde, mit der innigsten Einfachheit und Natürlichkeit. Alles, auch die Sprache und das Versmaß, ist frei und groß gebildet; jede Bewegung seines Chortanzes macht den ungehemmten Strom seiner Begeisterung sichtbar. — Alkäos ist uns nur mittelbar durch Horaz bekannt. Aus den zwei noch vollständig erhaltenen lyrischen Dichtungen der Sappho ersehen wir die hohe Begeisterung, die Innigkeit des Gefühls, und den Wohllaut der äolischen Sängerinn. Die drei Elegien, eigentliche Kriegslieder des Tyrtäos beurkunden dessen lebendige, energische Darstellung. Hymnen der Griechen haben wir noch unter dem Namen des Orpheus und Homeros; einige von Kallimachos, Proklos und Kleanthes. Die Skolien hat C. D. Ilgen herausgegeben. Jena 1798. In der Elegie haben wir nur noch seltene Fragmente, die Bruchstücke des Mimnermos, des Meleager, des Hermesianax, die selbst im elegischen Versmaß geschriebene Elegie des Euripides aus der Andromache. Eine große Menge elegi-

scher Stücke enthalten nebstdem die Tragiker der Griechen, vorzüglich Sophokles und Euripides. Im alexandrinischen Zeitalter waren Philetas und Kallimachos ausgezeichnet. Vergleiche über die griechische Elegie Wieland's attisches Musäum Bd. 1. St. 2. (von Böttiger). Desgleichen Studien von Daub und Creuzer. Bd. 4. St. 1. —

Die römische Lyrik ist nur ein schwacher Nachhall der griechischen; die Römer erreichten darin weder den hohen genialen Schwung, noch die Naivetät, Zartheit, Weichheit, Geschmeidigkeit und den Wohllaut der Hellenen. In der Elegie erlangten sie, trotz ihres scheinbaren Reichthums, nicht die Mannichfaltigkeit der elegischen Poesie der Hellenen; auch hierin hatten sie nicht die zarte Blüthe des Gefühls, den leichten süßen Duft einer ätherischen Phantasie, wie ihn die Dichtungen der griechischen Anthologie an den Tag legen. Im Liede bleibt jedoch Catullus ausgezeichnet. In der höhern Lyrik steht Horatius durch Kunstsinn und Bildung unter den Römern einzig da; in jenen Oden, welche ihm eigenthümlich gehören, zieht uns bald der heitre Lebensgeist an, verbunden mit Grazie und Jovialität, bald das erhabene Gefühl der Römertugend, deren letzter Hauch vorzüglich seine Nationalgesänge beseelt. — Unter den römischen Elegikern steht Tibullus oben an, ausgezeichnet durch Natürlichkeit, Zartheit und eine schwärmerische Liebe; aber seine Muse ist züchtig und rein, und weit entfernt vom leichtfertigen Geiste katullischer Lieder und vom Cynismus der ovidischen Liebes-Elegien. Tibull's Sprache eignet sich durch ihre Weichheit und Zartheit ganz für die Elegie. Verräth Propertius, dessen Dichtungen die gelehrte und künstliche Nachbildung der Griechen, eines Philetas und Kallimachos, sicher Eintrag thut, mehr Kraft und Energie, so zeigt Tibull ein reineres und tieferes Gefühl. Ovidius steht unter diesen drei auf der niedrigsten Stufe, er ist häufig bloßer Rhetoriker in der Poesie. Aber in Absicht der Gewandtheit der Vorstellungen, der Sprache und selbst des Mechanismus des Versbaues thut es ihm kein anderer zuvor. — In späterer Zeit ergreifen die christlichen Hymnen des Prudentius das ganze Gemüth. Unter den neuern Lateinern sind als Lyriker besonders zu beachten: Sannazaro († 1530), Joannes Secundus († 1536), Marc. Anton. Flaminius († 1550), Petrus Lotichius Secundus († 1560), Georg.

Buchanan († 1582), Matth. Casim. Sarbievius († 1640), Jac. Balde († 1665). — Die neueuropäische lyrische National-Literatur reicht mit ihren Anfängen bis ins Mittelalter. Die Troubadours oder Provençalen. Die Trouvères (nordfranzösische Minnesänger). Die deutschen Minnesänger. Die Minnelieder stehen zwischen der antiken und modernen Poesie in der Mitte. Sie sind die zartesten Klänge eines unbefangenen unschuldigen Gemüths, die kindlich einfachsten Ergießungen der herrlichsten, reinsten Gefühle mit der innigsten Wahrheit gepaart. Hundert vierzig dieser lieblichen Sänger, deren Sprache dem zarten Blumenstaube zu vergleichen ist, hat der Zürcher Rüdiger Manasse gesammelt, und diese Sammlung ist nachher von Bodmer und Breitinger (1752) in 2 Bänden herausgegeben worden. Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter — neu bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Tiek. — Skandinavische Poesien. Die Eddalieder. F. H. van der Hagen, altnordische Lieder und Sagen. Breslau 1814. — In der Entwicklungsgeschichte der eigentlich neuern National-Literatur, und der lyrischen insbesondere, stehen die Italiener am nächsten. Petrarcha († 1374) steht an der Spitze der modernen Lyriker. Der eigenthümliche Charakter seiner Kanzonen und Sonette ist, daß sie kunstreicher, geistiger sind, und eine mehr platonische Liebe athmen, als die andern Minnedichter des Mittelalters. In der Verskunst und als Bildner seiner Sprache ist Petrarcha einer der ersten Künstler. Die Petrarchisten — Sannazaro († 1530). Pietro Bembo († 1547). De la Casa († 1556). Torquato Tasso († 1595). Sonette. Quarini († 1612) und Marino († 1625). Chiabrera († 1637). Testi († 1646). Filicaja († 1707). Guidi († 1712). Felice Zappi († 1719). Fortiguerra († 1735). Frugoni († 1768). Metastasio († 1782). Pignatelli. Gozzi († 1802). Casti († 1803). — Allgemeiner Charakter der spanischen Lyrik. Sie zeichnet sich in der ältern Zeit im Fache der Romanze vortheilhaft aus, doch finden sich auch herrliche Volkslieder darunter. Die vorzüglichsten Lyriker seit dem 16. Jahrhundert sind: Juan Boskan (bl. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts). Sonette, Kanzonen, Elegien. Garcilaso de la Vega (gleichzeitig bl.). Sonettist und Elegiker. Montemayor (bl. um die Mitte des 16. Jahrhunderts). De Mendoza († 1575).

Als lyrischer Dichter bildete er besonders das Lied aus. Christoval de Castillejo (gegen Ende des 16. Jahrhunderts). Romanzen- und Volksliederdichter. Ludwig de Leon äußerst korrekt. Estevan Manuel de Villegas († 1669). Anakreontisches Lied. Cervantes († 1616). Quevedo († 1648). Melendez, die beiden Grafen d'Argensola (Lupercio und Bartholomeo) (†† 1613 und 1631).

Die portugiesische Literatur schließt sich in ihren frühern mittelalterlichen Erzeugnissen, dem Grundcharakter nach, der spanischen an. Die Sammlung des Garcia de Rasende († 1516) enthält das Beste, was die Portugiesen an ältern Liedern besitzen. Die spätern Jahrhunderte haben nicht viel Bedeutsames geliefert. Besondere Erwähnung verdienen indeß die lyrischen Gedichte (Kanzonen und Sonette) des berühmten Epikers Luis de Camoens († 1579). Desgleichen die Kanzonen und Elegien des Antonio Ferreira († 1569). In neuester Zeit ward Don Francesco Manoël († 1819) berühmt.

Die französische Literatur ist wohl reich an lyrischen Dichtungen, besonders an mittelalterlichen Chansons, aber glücklicher im Liede, als in der höhern Lyrik; in der letztern fehlt es an höherem Phantasieschwung, an Innigkeit und Tiefe des Gefühls, an Ideen und kühnen Bildern. Die Charakterzüge des ältern französischen Liedes sind Naivetät und fröhlicher Witz, das neuere ist mehr lustig und mitunter frivol geworden. In der Elegie sind nur wenige zu nennen. Der Anfang der neuern französischen National-Literatur fällt in die Zeit Franz I., also in das 16. Jahrhundert. Marot († 1544) steht am Alter und Dichterverdienst oben an. Saint Gelais († 1559). Liederdichter und Sonettist. Pierre de Ronsard († 1585). Odendichter. François de Malherbe († 1626). Er erinnert an unsern Ramler. Dieselbe Beschränktheit der Phantasie und des Gefühls, verbunden mit derselben Feinheit des kritischen Takts in Allem, was Poesie der Sprache heißt. Aber Malherbe hatte weder einmal so viel dichterische Phantasie als Ramler. Der philologische und rhetorische Werth seiner poetischen Werke ist ihr größter Vorzug. Maynard († 1646). Lieder und Sonette. Segrais († 1701). Lied. De la Fare († 1712). Anakreontischer Liederdichter. Chaulieu († 1720). Dichtete in gleicher Weise. Lainez († 1710). Lieder. (Meist gesellschaftliche und frohsinnige.) J. B. Rousseau († 1741).

Höhere Lyrik. Lyrische Prunkgedichte. Moncrif († 1770). Lied. Pompignan († 1784). Geistliche Lyrik. Panard († 1765). Lyrische Kleinigkeiten. Bernard († 1775). Lied. Colardeau († 1776). Heroide und Lied. Gresset († 1777). Lyrische Epistel. Voltaire († 1778). Lyrische Kleinigkeiten. Dorat († 1780). Lyrische Tändeleien und Heroide. Ponce = Denys Ecouchard le Brün († 1807). Lied, Ode, Elegie. De Boufflers († 1815). Lyrische Tändeleien, Lieder. Evariste Paray († 1814). Leichte anakreontische Dichtungen. Delisle. Oden-Dichter und Verfasser der Marseiller Hymne. J. P. de Beranger. Lieder, Oden. Alphonse de Lamartine. Ode, Elegie. Gräfin de la Süze. Elegie. Blin de St. More. Heroide. Delavigne. Elegie. A. Guiraud. Elegie. Pet. Lebrün. Ode. — Die alten englischen und schottischen Gesänge, von denen die letztern überaus reich und trefflich sind, wurden von D'urfey, Miß Cooper, Ramsay, Smollet, Dodsley, Percy, G. Ellis gesammelt. Auch hier besteht der größere Theil aus Balladen; doch enthalten sie zugleich eine nicht geringe Anzahl der reitzendsten Lieder. Die neuere Lyrik Englands beginnt eigentlich bereits mit Chaucer († 1400), obwohl derselbe gerade im lyrischen Fache keineswegs seinen größten Ruhm hat. Seit der Regierung der Königinn Elisabeth wurde, wie das Gesammtgebiet der englischen Literatur, so auch das lyrische reicher angebaut. Doch waren die Engländer in der höhern Lyrik minder glücklich, als in der niedern. Die bemerkenswertheren Namen sind: Philipp Sidney († 1586). Petrarchische Sonette. Edmund Spencer († 1596) als Lyriker im Liede und in der Elegie zu nennen. Shakespeare († 1616). Sonette. Edm. Waller († 1687). Lied. Cowley († 1667). Ode, Lied, Elegie. John Dryden († 1701). Höhere Lyrik. C. Sakville, Graf v. Dorset († 1705). Lied. Parnell († 1717). Lied. Prior († 1721). Lied. Gay († 1732) Lied. Granville († 1735). Lied. Hammond († 1742). Elegie. Pope († 1744). Ode, Heroide, Elegie. Ramsay († 1758). Lied. Collins († 1756) Ode. Shenstone († 1763). Elegie und Lied. Bruce († 1767). Elegie. Gray († 1772). Ode, Lied, Elegie. Oliver Goldsmith († 1774). Lied, Elegie. Thomas Penrose († 1779) der erste Odendichter Englands. Elegie. Smart († 1771). Ode. Jago († 1781). Elegie. Johnsohn († 1784). Ode. Logan († 1788). Ode, besonders Hymne.

mas Warton. († 1790) Ode. Burns († 1796). Schottisches
lkslied. William Mason († 1797). Ode, besonders Elegie.
ß Carter († 1806). Ode und Lied. John Woolcot († 1819).
e, lyrische Epistel. Thomas Moore. Erotiker. Lord Byron
1825). Fast in allen Arten der Lyrik ausgezeichnet. Johanna
aillie. Lied. Miß Opie. Elegie, Volkslied.

Die deutsche Lyrik behauptet, zumal in der höheren lyri-
en Poesie, den Rang über ihre lebenden Schwestern. Als der
innegesang verstummt war, hörte auch die lyrische Poesie im
lgemeinen mit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts auf, freier
guß des Herzens, begeisterte Sprache des Gefühls zu seyn. Die
eistersänger haben in der Lyrik nichts hervorgebracht, was
t den zarten Dichtungen der Minnesänger verglichen werden
nnte. Nur das Volkslied blühte nationallebendig im 14. und
. Jahrhundert fort. Im 16. Jahrhundert bleibt Luther (†
46) im Kirchenliede ausgezeichnet. Erst mit der ersten
lesischen Dichterschule, an deren Spitze Opitz (†
39) steht, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt
neuere deutsche Literatur. Opitz selbst war glücklicher in der
edern, als in der höhern Lyrik. Ihm war der kräftige süddeutsche
eorg Rudolph Weckherlin vorausgegangen († 1651?). Opitzen
ertraf an lyrischem Talent Paul Flemming († 1640). Ihm
lgten A. Tscherning († 1659) und Andr. Gryphius (†
64). Kirchenlied, Sonett. Die zweite schlesische Dichter-
ule versank durch ihre Stifter v. Hoffmannswaldau (†
79) und v. Lohenstein († 1683) in der letztern Hälfte des
. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts wieder in Barbarei. Erst
it Hagedorn († 1754) und Haller († 1777) erhob sich die
utsche Dichtkunst, vorzüglich die Lyrik. Der erstere ist der Vater
s neuern deutschen Liedes, der kräftige, aber unmusikalische Hal-
r dichtete Oden und Elegien. Von nun an ward in der Lyrik
efflicher geleistet; Vieles, an dem das Gepräge des Klassischen
cht zu verkennen ist. Namen, wie die folgenden, sollten keinem
reunde vaterländischer Dichtkunst fremd bleiben. Uz († 1796).
de. Ramler († 1798) Ode. Elegie, Kantate. Christian
wald Kleist († 1759) besonders elegisch. J. Ad. Cramer
† 1788). Kirchenlied. N. D. Giesecke († 1765). Gleim
† 1803) Kriegslied. J. N. Götz († 1781). Lied. H. W.
. Gerstenberg († 1823). Lyrische Tändeleien, dann Skal-

den- und Bardenpoesie. J. v. Cronegk († 1758). Ode. J. A. Schlegel († 1793). Geistliches Lied. Christ. Fürchtegott Gellert († 1769). Geistliches Lied. Christian Fel. Weiße († 1804). Lied. Willamov († 1777). Dithyrambe. Vor allen Klopstock († 1803). Oden, Hymnen, Lieder, Kirchenlied, Elegien; Charakteristik des größten aller deutschen Lyriker. — Friedr. Nikolai († 1811). Lied. Lessing. Lyrische Kleinigkeiten. Fr. W. Gotter († 1797). Lieb. H. Christ. Boie († 1806). Lied. Hölty († 1776). Elegie, Lied. Martin Miller († 1814). Lied, Elegie. Denis († 1800). Höhere Lyrik. Kretschmann († 1809). Barden- und Skaldenpoesie. G. Schatz († 1795) Lied. v. Göckingk († 1828). Lied und Elegie. Schubart († 1791). Volks- und geistliches Lied. Matthias Claudius († 1815). Lied. Bürde (†). Geistliches Lied. Bürger († 1794) ausgezeichnet in mehrern Formen der Lyrik. Matthison trefflich in Elegie, Ode und Lied. v. Salis († 1822) Elegie und Lied. Blumauer († 1798) scherzhaft-lyrisch. Die beiden Grafen v. Stollberg Christian († 1821). Fr. Leopold († 1820). Ode und Elegie. Heinrich v. Voß († 1826). Ode, Elegie und Lied. Lavater († 1801) und A. H. Niemeyer († 1828). Kirchenlied. v. Göthe ausgezeichnet in allen Formen der Lyrik, im Liede steht er oben an. Charakterisirung desselben. Friedrich Schiller († 1805). Höhere Lyrik und Elegie. Charakterisirung desselben. Gottfried v. Herder († 1803) verewigte sich besonders in der Lyrik durch seine Sammlung der Volkslieder. Ch. M. Wieland kommt in der Heroide zu bemerken durch die Briefe Verstorbener an ihre noch lebenden Freunde. Ludw. Tiek vielfach um die Lyrik verdient, ausgezeichnet als Liederdichter. Novalis († 1801). Geistliches Lied. T. F. Schink. Gesänge der Religion. Tiedge. Elegie. Kosegarten († 1818). Rhapsodien. Conz († 1827). A. Wilh. Schlegel, vorzüglich Meister im Sonett. Seume († 1810). Uhland, Frd. Rückert, Wilh. Müller († 1827), Körner († 1813). Graf A. v. Platen, Hölderlin — Arndt, F. G. Wetzel, († 1821). v. Stägemann († 1821), Schenkendorf, und vorzüglich Ludwig Follen im Kriegsliede.

Auch die niederländische Literatur enthält im Lyrischen Manches, was Auszeichnung verdient. Vorzüglich genannt zu werden verdienen: v. Hooft († 1647). Ode, lyrische Klei-

igkeiten, Sonette, Heroiden. Joost v. de Vondel († 1679). öhere Lyrik, Sonette, Elegien. Poot († 1733). Hymne. eith. Oden. Jak. Bellamy († 1786). Lied. Willem Bilerdyk, in mehrern lyrischen Dichtarten glücklich.

In der Literatur der Dänen können freilich nur wenige, ber doch nicht unbedeutende Namen im Gebiete der neueren Lyrik enannt werden. Baggesen, der auch in deutscher Sprache lyische Gedichte lieferte, Thaarup, Guldberg, Ewald, der uch deutsche Dichtungen lieferte, und Oehlenschläger, sind en bessern Dichtern dieses Faches beizuzählen. Auch Ber. Sev. Ingeman lieferte als Lyriker Ausgezeichnetes. Der Norwege Prain versuchte sich in der Heroide. Die schwedische Literatur bietet kaum einiges Bemerkenswerthes. Doch verdienen die lyrischen Versuche Stenhammer's, der Frau v. Nordenflycht, Bellmann's (Volksdichter), Atterbom's und Tegner's Erwähnung; Heinr. Kellgren ist als Odendichter ausgezeichnet. Auch die russische Lyrik, von der unter Anderm durch v. Borg Manches verdeutscht worden, darf nicht unerwähnt bleiben. Noch weniger die serbischen Volkslieder. S. Wuck, serbische Volkslieder. Leipzig 1823 ff. 3 Bde. Deutsch zum Theil von Talvj. Mit einer historischen Einleitung 1825.

2. Didaktische Poesie.

§. 525. Da es zum Wesen jedes Kunstwerks gehört, daß es seinen Zweck in sich selbst haben muß; so kann eine Rede, die darauf ausgeht, etwas zu lehren, auf keine Weise Poesie seyn. Eigentliche Belehrung über seinen Gegenstand ist daher dem Dichter fremd. Die Phantasie darf nie auf ihre Selbstständigkeit verzichten, und im Dienste des Verstandes ihre Kunst für fremdartige Zwecke verschwenden. Aber der wahre didaktische Dichter will nicht belehren, sondern für gewisse Wahrheiten interessiren, belehrende Wahrheiten ästhetisch darstellen. Der Zweck der didaktischen Poesie fällt also mit dem aller Poesie zusammen; er beruht in dem erhebenden Interesse am Schönen und an der freien Auffassungs- und Darstellungskraft des schöpferischen Geistes. Die Ideen des Wahren und Schönen liegen ja in der Vernunft selbst nicht als fremdartige Elemente neben einander, sie berühren, durchdringen sich oft ganz und gar. Im Lehrgedicht findet eine Vereini-

gung von Poesie und Wissenschaft, von Schönheit und Wahrheit statt; diese Vereinigung aber ist und muß eine innige, eine wahre Durchdringung von beiden seyn. Der didaktische Dichter wird von der Tiefe seines Gegenstandes und der höhern Bedeutung desselben ergriffen, in Begeisterung gesetzt, und die Phantasie nimmt einen höhern Aufflug. Letztere ist darum nicht dem Verstande dienstbar, sondern wirkt mit ihm gemeinschaftlich zusammen zur Erreichung der Vernunftzwecke.

§. 526. Die poetische Ansicht des Ganzen, der Welt, des Lebens, der menschlichen Erkenntniß muß demnach in dem Lehrgedichte herrschen. Die Phantasie, nicht der kalte Verstand, soll den Plan entwerfen. Nur solche Wahrheiten sollen mitgetheilt werden, die das Gefühl ansprechen, und einer poetischen Form fähig sind. Ideen der praktischen Vernunft, der sittlichen Freiheit, Tugend, Unsterblichkeit, Gottheit, der gestirnte Himmel, das Weltall mit einem harmonischen Weltplane, die Schicksale der Menschheit und der Individuen unter der Leitung und Regierung eines allheiligen Wesens — Ideen, die in der Seele selten ohne eine höhere Rührung des Gefühls zum Bewußtseyn gelangen, — diese Ideen werden wegen ihres untrennbaren Zusammenhanges mit dem Gefühlsvermögen, der poetischen Darstellung, und der freiesten, lebendigsten Versinnlichung am meisten fähig seyn. Darum ist unser Schiller bei weitem der größte aller Lehrdichter. Was er dichtend lehrt, und lehrend dichtet, geht ursprünglich und unmittelbar aus der Vernunft hervor. Seine didaktischen Gedichte enthüllen die wichtigsten Wahrheiten, lösen die geheimsten Räthsel, erregen die Gefühle des Erhabenen, durchdringen heiligend und beseligend den ganzen Menschen.

Aber nicht bloß erhabene Wahrheiten, oder solche, welche an und für sich über dem Kreise der gewöhnlichen Lebensbeziehungen gelegen sind, fordert die didaktische Poesie; vielmehr kann jegliche Erkenntnißrichtung Gegenstand der Lehrdichtung werden, nur muß sie einer poetischen Auffassung, Anschauung, und Gestaltung fähig seyn. In der Natur findet neben der königlichen Ceder auch der gemeine Ysop seinen Platz. Jedes Gebilde ist gut, wenn es seinem Zwecke entspricht.

§. 527. Aus dem Gesagten geht bereits hervor, daß die Poesie in den Lehrgedichten nicht bloß im äußern Schmucke desselben bestehe, der etwa das Trockene und Unpoetische des Ge-

genstandes verschönere und ausschmücke. Selbst mit Episoden und glänzenden Beschreibungen ist dem Lehrgedichte wenig geholfen, wenn nur dadurch der Styl belebt und die Trockenheit des Unterrichts gemildert werden soll. Die Poesie muß im Kerne des Werkes selbst liegen, am Stoffe muß die schöne, der ästhetischen Gestaltung fähige Seite hervorgehoben werden, wenn wir uns dafür interessiren sollen.

§. 528. Da die didaktische Poesie einen subjektiven Charakter hat, so unterscheidet sie sich von der epischen und dramatischen Dichtung leicht; mehr nähert sie sich der lyrischen Poesie, weil der didaktische Stoff von der Seite aufgefaßt wird, wo er zunächst das Gefühl anspricht, und ins Gebiet der Phantasie übertritt. Da aber der didaktische Dichter das Einzelne nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellt, den Gedanken über das Gefühl und die Lehre über die Darstellung, nicht wirklich herrschen läßt, aber herrschen zu lassen scheint; so entsteht dadurch die didaktische Ruhe, durch die sich das didaktische Gedicht wesentlich von dem lyrischen trennt. Daher ist auch die Sprache des Lehrgedichts weniger kühn und lebendig, der Rhythmus gleichförmiger, als in der lyrischen Poesie.

§. 529. Die innere Auffassungs- und Anschauungsweise der Erkenntniß wird aber nach ihrem reinen Charakter entweder in der Form eines organisch-zusammenhängenden Ganzen poetisch aufgefaßt, oder in der Form ironischer Veranschaulichung geltend gemacht, oder sie nimmt die epistolische Form an, inwiefern das, was der Dichter vorträgt, aus einem äußern Verhältniß desselben zu andern Personen hervorgeht, oder in der Form der Sentenz individualisirt, oder endlich unter einem allegorischen Bilde dargestellt. Daraus gehen die einzelnen Formen der Lehrdichtung hervor: 1) das eigentliche Lehrgedicht, 2) die didaktische Satyre, 3) die didaktische Epistel, 4) das Spruchgedicht, 5) die äsopische Fabel.

§. 530. Das eigentliche Lehrgedicht verhält sich zu den übrigen Dichtungsarten dieser Gattung, wie das Epos zu den kleinern erzählenden Gedichten. Es soll das Höchste leisten, was die didaktische Poesie vermag. Es soll die übrigen mit ihm verwandten Gedichte sowohl durch den Umfang seines Inhalts, als durch poetische Kraft übertreffen. Nicht einzelne, wenn auch noch so bedeutungsvolle Gedanken dürfen sich in Form der Aphorismen, also bloß äußerlich aneinander reihen, es muß vielmehr ein Grund-

thema durchgeführt werden, so daß alles Einzelne von ihm bedingt und organisch verbunden erscheine. Das Ganze muß die Phantasie des Dichters mit lebhaftem Interesse ergreifen, und von seiner poetischen Seite darstellen; nicht also logisch gegliedert, wie eine Abhandlung, soll das Ganze durchgeführt, und von allen Seiten erschöpft werden; vielmehr versinnlicht der Dichter die ihm vorschwebenden Gedanken und Ideen, und verwandelt sie in die Totalität eines Bildes, wodurch sie aus dem Gebiete der bloßen Erkenntniß herausgehoben, und in die Sphäre der Phantasie und des Gefühls versetzt werden. Eingewebte Episoden oder Digressionen müssen nicht als unnützer Zierrath erscheinen, sie müssen sich wie von selbst an den Gegenstand anschließen, und dazu dienen, den Hauptgedanken in ein helleres Licht zu setzen. Das nämliche gilt von Beschreibungen. Das Lehrgedicht fordert endlich lichte, deutliche Darstellung, prunklose Einfachheit, und ruhigen Ernst. Die didaktische Ruhe verlangt ferner ganz andere Versarten, als das lyrische Gefühl. Lyrische Strophen eignen sich nicht für eine Dichtungsart, welche sich unter allen am wenigsten zum Gesange neigt. Der Hexameter, der sich im Griechischen und Lateinischen vortrefflich in den didaktischen Ton stimmen läßt, ward auch von mehrern Deutschen, z. B. Schiller, Neubeck, mit Glück gebraucht, besonders wenn der Gegenstand etwas Feierliches an sich hat. Außerdem scheinen kräftig fortschreitende und harmonisch hingleitende jambische Verszeilen von fünf Takten mit oder ohne Reim den natürlichen Gang des didaktischen Dichters in den neuern Sprachen am besten auszudrücken.

§. 531. Man kann das Lehrgedicht am zweckmäßigsten in das höhere und niedere eintheilen; das erstere könnte man auch das philosophische, das zweite das scientifisch-artistische nennen. Im höhern Lehrgedichte muß nicht gerade ein metaphysisches System dargestellt werden, wie es z. B. Lucrez mit dem atomistischen gethan; der Gesichtspunkt kann auch moralisch oder religiös seyn, z. B. Louis Racine la Religion; auch kann der Dichter nur eine einzelne Partie aus der Metaphysik ergreifen, wie z. B. Haller über den Ursprung des Uebels, wie der geistreiche und kräftige Young in seinen Nachtgedanken sich über Leben, Tod und Unsterblichkeit verbreitet, oder Tiedge in seiner Urania. Nur muß das Gemüth des höhern Lehrdichters den gewählten Gegenstand ganz zu durchdringen vermögen, was einem Lucrez

ei dem atomistischen Systeme und dem Eigennutzprincip eines Epikur unmöglich ward; ferner muß er im Stande seyn, für seinen Stoff eine durchgreifende Form aufzufinden. Darum meide er auch einen Stoff von zu großem Umfange, oder von ungleichartigen Bestandtheilen, die das beseelende Princip nicht organisch zu verbinden vermag. Verfällt aber der Dichter durchaus in den lyrischen Ton, wie Tiedge in seiner Urania; so wird das Gedicht natürlich den Leser ermüden. — Bei dem scientifisch-artistischen Lehrgedichte wähle der Dichter sich solche Gegenstände, deren Wahrheiten sich der anschauenden Erkenntniß einleuchtend machen lassen, welche sich freiwillig an die Neigungen des Menschen anschließen, und die folglich leicht aus der Sphäre der Reflexion in das Gebiet des Gefühls und der Phantasie hinüber gezogen werden können. Am glücklichsten war hierin Virgil. Haben mehrere Dichter nicht ganz widerstrebende Soffe gewählt? Hier kann man mit Grund sagen: nil intentatum nostri liquere poetae.

§. 532. Die didaktische Satyre, oder Satyre vorzugsweise, setzt das Moment des Satyrischen überhaupt voraus. Der Dichter wird überhaupt satyrisch (s. §. 81), wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale in der Form des Lächerlichen und des Spottes zu seinem Gegenstande macht. Der witzige Spott erscheint bald episch, bald dramatisch, bald in lyrischem Ergusse; auch kann er in dialogischen und andern Erfindungen sich mit genialer Keckheit zwischen der Poesie und Prosa hin und her bewegen, wie bei Lucian; oder in kräftiger und geistreicher Prosa sich noch weiter vom Gebiete der eigentlichen Poesie entfernen, z. B. bei Rabener und Swift. Spottlieder, wie die alten griechischen Sillen gewesen zu seyn scheinen, sind von der didaktischen Satyre eben so wesentlich verschieden, wie alle schadenfrohen, höhnischen, gallichten und dem Pasquill ähnliche Ausbrüche in Versen. — Uebrigens wird die Benennung "Satyre" bald von den Satyren oder Waldgöttern, welche in dieser poetischen Gattung bei den Griechen eine vorzügliche Rolle spielten, bald von dem Worte Satur abgeleitet, um die Mischung des verschiedenen Inhalts, der Verse mit der Prosa, und der griechischen mit der lateinischen Sprache zu bezeichnen.

§. 533. Didaktisch wird die Satyre, wenn der

Dichter das Einzelne nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellt. Der Satyriker ergreift entweder scherzend (komisch) das Ungereimte und Lächerliche, oder ernst (strafend) die Verkehrtheit in der Menschen Thun und Sitten; aber auch er will nicht unmittelbar belehren, sondern belustigen oder auch das Gemüth ernster bewegen, wo er das Leben im Gegensatze mit der Idee darstellt. Eben dadurch behauptet sich die Satyre in der Reihe der schönen Kunst, daß der Spott bloß um seiner selbst willen ergossen scheint, daß er das Ansehen hat, als habe der Dichter durch den Erguß seines Spottes bloß seiner satyrischen Laune, die ihn eben drängte, Luft machen wollen. Doch wird die Satyre wegen des nach außen gehenden Strebens den reinern Gattungen der Poesie nachstehen müssen.

§. 534. Nie darf der Eifer des Dichters seine ästhetische Geistesfreiheit stören. Der Dichter muß aus einem, über den besondern Beziehungen gelegenen, höheren Standpunkte, der Thorheit und Verworrenheit der Menschen zusehen; darum geht auch die strenge Satyre weit leichter in Prosa über, als die spielende. Die strafende Satyre erlangt poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene übergeht; die scherzende Satyre erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand zum freien Spiele einer gefälligen heitern Laune macht. Die ernste Satyre muß jeder Zeit aus einem Gemüthe hervorgehen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Uebereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welcher in einem Juvenal, Swift, Rousseau, Haller, Jean Paul und andern zur Begeisterung wird.

§. 535. Die Satyre ist allgemein oder persönlich. Die erstere dehnt sich auf das ganze Menschengeschlecht aus, wie Guillivers Reisen von Swift. Will die letztere als Poesie gelten, so muß sie sich zum Charakterbilde erheben, oder die dramatische Form annehmen. Auch sollte sie sich nie von der sittlichen Regel trennen, daß das Wohl des Einzelnen nur dem Wohle des Ganzen aufgeopfert werden dürfe, und daher nur solche Thoren und Lasterhafte geißeln, deren verderblichem Einflusse auf die Sittlichkeit Aller auf keine andere Weise vorgebeugt werden kann.

§. 536. Der Satyriker ist aber auf das Gebiet menschlicher

Freiheit beschränkt, muß sich also hüten, seine Geißel gegen körperliche Gebrechen zu schwingen. Doch gibt es auch in der sittlichen Welt Gegenstände, welche durchaus kein Ausmalen gestatten, sondern bloß angedeutet werden können, wenn das Bild nicht Eckel erregen soll, wie Juvenal's zehnte Satyre, oder Swift's Gemälde einer Buhlschwester, in dessen Verdeutschung Alxinger die Farben noch kräftiger auftrug.

§. 537. Die allgemeine Satyre hat ein bleibendes Interesse, weil sie solche Thorheiten und Verkehrtheiten der Menschen züchtigt, die ihren Grund in den Neigungen der Menschen haben, und zu allen Zeiten, nur unter andern Formen, wiederkehren. Die Lokal- und Personalsatyre wird tiefer auf die Mitwelt wirken, wie z. B. Swift's Mährchen von der Tonne; aber ihr Interesse wird vorübergehend seyn. Sie ist veraltet, so wie die Originale nicht mehr da sind, Sitte und Zeitverhältnisse sich ändern.

§. 538. Uebrigens fordert auch die didaktische Satyre die Wahl eines Hauptgegenstandes, Eines Lasters, das bestraft, Einer Thorheit, die verspottet werden soll, worauf sich dann alle einzelne Theile der Satyre beziehen müssen. Sie fordert, daß das Ungereimte und Unvernünftige in seiner Nichtigkeit, in individueller Gestalt zur lebendigen Anschauung gebracht werde; sie fordert also auch innern Zusammenhang und anschauliche Gestaltung einer vom Gemüthe und von der Phantasie getragenen Vorstellungsreihe, wie das Lehrgedicht.

§. 539. Von dem eigentlichen Lehrgedichte unterscheidet sich aber die didaktische Satyre nicht nur durch ihre Grundlage des Lächerlichen, und Ironischen, sondern auch, daß die Lehren mehr Resultate als Zwecke der Darstellung sind, und der didaktische Ton ruhiger, gleichförmiger und minder lebhaft ist, als der satyrische. Dieser nähert sich wohl der Sprache des gewöhnlichen Lebens, ohne Wiederhall desselben zu seyn. Er erhebt sich frei, springt kühn von einem Gedanken zum andern über, ohne jedoch den Faden des didaktischen Zusammenhanges zu verlieren, und wird besonders durch eingewebte Reden, Dialogen u. s. w. belebt.

§. 540. Wählt der Satyriker die epische oder dramatische Form, und läßt er das Interesse der Form vorherrschen, dann gehört sein Gedicht nicht mehr der didaktischen Satyre, sondern dem Epos oder Drama an, wie Buttler's Hudibras, die Komödien des Aristophanes und viele andere.

den- und Bardenpoesie. J. v. Cronegk († 1758).
A. Schlegel († 1793). Geistliches Lied. Christ. Fü
Gellert († 1769). Geistliches Lied. Christian Fel. W
1804). Lied. Willamov († 1777). Dithyrambe. F
Klopstock († 1803). Oden, Hymnen, Lieder, Kirchenl
gien; Charakteristik des größten aller deutschen Lyriker. –
Nikolai († 1811). Lied. Lessing. Lyrische Kleinigke
W. Gotter († 1797). Lied. H. Christ. Boie († 180
Hölty († 1776). Elegie, Lied. Martin Miller († 181
Elegie. Denis († 1800). Höhere Lyrik. Kretschm
1809). Barden- und Skaldenpoesie. G. Schatz († 17
v. Göckingk († 1828). Lied und Elegie. Schubart (
Volks- und geistliches Lied. Matthias Claudius (
Lied. Bürde (†). Geistliches Lied. Bürger (
ausgezeichnet in mehrern Formen der Lyrik. Matthis
lich in Elegie, Ode und Lied. v. Salis († 1822) E
Lied. Blumauer († 1798) scherzhaft-lyrisch. Die bei
fen v. Stollberg Christian († 1821). Fr. Leopold (
Ode und Elegie. Heinrich v. Voß († 1826). Ode, E
Lied. Lavater († 1801) und A. H. Niemeyer (
Kirchenlied. v. Göthe ausgezeichnet in allen Formen
im Liede steht er oben an. Charakterisirung desselben.
Schiller († 1805). Höhere Lyrik und Elegie. Charak
desselben. Gottfried v. Herder († 1803) verewigt
sonders in der Lyrik durch seine Sammlung der Volksli
M. Wieland kommt in der Heroide zu bemerken
Briefe Verstorbener an ihre noch lebenden Freunde. Lud
vielfach um die Lyrik verdient, ausgezeichnet als Lied
Novalis († 1801). Geistliches Lied. T. F. Schink.
der Religion. Tiedge. Elegie. Kosegarten († 1818)
odien. Conz († 1827). A. Wilh. Schlegel, vorzügl
ster im Sonett. Seume († 1810). Uhland, Frd. R
Wilh. Müller († 1827), Körner († 1813). Gr
Platen, Hölderlin — Arndt, F. G. Wetzel, (
v. Stägemann († 1821), Schenkendorf, und
Ludwig Follen im Kriegsliede.

Auch die niederländische Literatur enthält
schen Manches, was Auszeichnung verdient. Vorzüglich
zu werden verdienen: v. Hooft († 1647). Ode, lyri

ten, und ist auch wirklich eine; denn durch eine Parodie wird uns der wahre Genuß des ernsthaften Kunstwerkes verkümmert, weil wir uns dabei wider Willen an die lustigen Einfälle des parodirenden Dichters erinnern. Daher sollte man nur das Fehlerhafte parodiren, und nicht so ein einzelnes Kunstwerk, als vielmehr eine falsche Tendenz und einen verderbten Geschmack lächerlich machen wollen. Man hat indessen eben sowohl die klassischen Werke ausgezeichneter als schlechter Schriftsteller parodirt und travestirt. Beweise davon sind die Aeneide von Blumauer (der es übrigens, ihrer Plattheiten ungeachtet, nicht an lebhaftem Witze fehlt); die travestirte Jungfrau von Orleans, der travestirte Hamlet, der travestirte Nathan der Weise, diese sind unter aller Kritik. Die beste Porodie ist Herodes v. Bethlehem von Mahlmann gegen Kotzebue's Hussiten vor Naumburg und der Schicksalsstrumpf gegen Müllners Schuld von Müchler.

§. 542. Die didaktische Epistel unterscheidet sich bloß durch ihre Form vom eigentlichen Lehrgedicht; sie versinnlicht bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle, und geht aus dem äußern Verhältniß des Dichters zu andern Personen hervor. Die Theorie dieser Dichtart gründet sich auf die Natur des Briefes und den Unterschied zwischen Prosa und Poesie. Die Epistel muß durch und durch eine Beziehung auf die Person haben, welche schreibt, und auf die, an welche geschrieben wird. Durch die Richtung an Einen gewinnt ein solches Gedicht an Wahrheit, Individualität und Lebhaftigkeit; darum wird ein didaktisches Gedicht dadurch noch nicht zur Epistel, daß es an eine Person gerichtet ist, wie z. B. Pope's Versuch über den Menschen, obwohl er dem Lord Bolingbrocke zugeschrieben ist, weil eben jene persönlichen Beziehungen fehlen. Um aber den prosaischen Brief und die poetische Epistel zu unterscheiden, so müssen jene persönlichen Beziehungen ein reinmenschliches Interesse gewähren; und wie sehr sich auch alles um die Individualität des Dichters drehen mag, so muß doch diese Individualität selbst wieder das tiefere Gemüth und die ganze edlere Natur des Dichters selbst ankündigen; und obwohl der Dichter nur zu Einer Person spricht, so individualisirt er doch dieselbe so, daß er zu ihr als zu seinem ganzen Geschlechte redet. Die Briefform ist Ursache, daß der Ton dieser Dichtart kunstloser, oft spielend wird, daß die Uebergänge

beldichter menschliche Denk= und Handlungsweise leihet, damit der Mensch sich in jenem Bilde wiedererkenne. Diesem Faktum muß der Dichter aber Individualität und Wirklichkeit ertheilen; denn setzt er den Fall nur als möglich, so entsteht bloß ein Beispiel oder Gleichniß. Durch die Wirklichkeit des Falles wird auch die Ueberzeugung von der Wahrheit der Lehre desto lebhafter.

§. 547. Die aus der physischen Welt entlehnten Wesen müssen aber immer etwas dem Menschen analoges haben; darum eignet sich die Thierwelt am besten für den Fabulisten, da sie sich schon durch den Instinkt dem Menschen nähert, und sich in ihr auch menschliche Eigenschaften finden, wie Muth, Klugheit, Tücke rc. Zugleich erhält der Fabulist den Vortheil, daß die Charaktere und Verhältnisse der thierischen Welt meist schon bestimmt und bekannt sind, ohne daß er sie erst zu schildern nöthig hätte. Auch wird dem Menschen, dessen anschauende Erkenntniß die Fabel befördern soll, dadurch die Unbefangenheit erhalten, daß nicht Wesen seiner Gattung handelnd eingeführt werden. Endlich gibt die Thierwelt dem Dichter lebhaftere, deutlichere und abstechendere Bilder, die weniger Verwirrung und Mißdeutung zulassen.

Die Thiere müssen aber in der Fabel ihren Natur= und Kunsttrieben, ihrer ganzen Lebensweise gemäß, folglich als Thiere handeln, und der Sphäre des Menschen nur so nahe gebracht werden, daß dieser sich in ihnen wiedererkenne. Deswegen sind auch jene Fabeln zu tadeln, in welchen die handelnden Thiere selbst die Anwendung machen, und an die Stelle des Fabulisten treten, wie z. B. in Müchler's Fabel: der Affe.

§. 548. Der Fabulist darf aber auch seine handelnden Personen außer dem Thierreich wählen, und die Pfanzenwelt und auch das Leblose werden sich von ihm benützen lassen, wo sie als Bild eines menschlichen dienen können. Z. B. die beiden Kornähren von Kästner, die Thurm= und die Sonnenuhr von Nikolai. Ueberhaupt erstreckt sich das Gebiet der Fabel dieß= und jenseits des Thierreiches so weit, als der Fabulist sich getrauet, der Lehre, die er im Sinne führt, Anschauung geben zu können. Auch allegorische Wesen mögen unter dieser Bedingung in der Fabel erscheinen.

§. 549. Dem Gesagten zu Folge können folgende Forderungen an die Fabel gemacht werden: 1) Wahrheit, es muß zwischen dem Bilde und Gegenbilde eine Analogie herrschen. — 2)

atürlichkeit; es muß das aufgestellte Bild (Faktum) nicht
r mit sich selbst übereinstimmen, sondern auch mit dem Charak-
der Naturwesen, welche in der Fabel redend und handelnd auf-
ten; 3) Klarheit, nicht nur das Faktum muß einleuchtend
gestellt werden, auch der Sinn und die Bedeutung der Fabel
iß dem Leser ungesucht sich darbieten; 4) Würde, da durch
s Bild eine Lehre aus der sittlichen Welt veranschaulicht werden
l, so darf es nicht gemein und niedrig seyn; 5) Einfachheit,
t der Dichter der Erzählung ein zu reiches Detail, erhält die
ichtete Situation eine eigenthümliche Bedeutung; so hört sie
f bloßes Bild zu seyn, das Interesse wird auf die Handlung als
che geleitet, und die Lehre tritt verdunkelt in den Hintergrund
rück.

§. 550. Die Form der Fabel ist gewöhnlich episch, kann
er auch dramatisch seyn, wie in den dialogischen Fabeln
illamov's; ihr Ton ist bald ernst, bald scherzend, bald sa-
risch. Letzterer findet in den meisten Fabeln unsers Pfeffel's
att; nur hüte sich der Dichter der Fabel eine epigrammatische
Wendung zu geben; dadurch hebt er das Wesen derselben auf,
nd das Gedicht wird zu einem Epigramm, oder zu einem scherz-
aften Einfalle, wie z. B. Circe von Pfeffel. Die Fabel
ann prosaisch oder metrisch seyn; im letztern Fall wählt man das
pistolarische Sylbenmaß, oder noch besser, die vierfüßigen gereim-
n Jamben.

§. 551. Auf die Erfindung der Fabel führt uns entwe-
er das Nachdenken über eine moralische Wahrheit, zu welcher wir
inen besondern Fall aufsuchen, aus dessen Ezählung jene anschau-
ch hervortrete; oder das Nachdenken über einen einzelnen Fall, in
elchem wir eine Wahrheit anschaulich dargestellt finden. Endlich
ann man auch eine bekannte Fabel irgend eines Schriftstellers um-
ndern, wenn man die Geschichte derselben eher abbricht, als sie
u Ende ist; oder sie weiter fortführt; oder einzelne Umstände
arin verändert; oder den merkwürdigsten Umstand zu einer neuen
abel herausnimmt, wie es Lessing häufig gethan. Hieraus
hellt zugleich, wie sehr dem Fabulisten die sorgfältige, sinnige
eobachtung der Natur und liebendes Verweilen bei den Bezie-
ungen in den Reichen derselben zu dem höhern, durch innere Frei-
it bewegten, Menschenleben zu statten komme.

§. 552. Die Fabel führt den Namen äsopische, aber nicht

ten, und ist auch wirklich eine; denn durch eine Parodie wird uns der wahre Genuß des ernsthaften Kunstwerkes verkümmert, weil wir uns dabei wider Willen an die lustigen Einfälle des parodirenden Dichters erinnern. Daher sollte man nur das Fehlerhafte parodiren, und nicht so ein einzelnes Kunstwerk, als vielmehr eine falsche Tendenz und einen verderbten Geschmack lächerlich machen wollen. Man hat indessen eben sowohl die klassischen Werke ausgezeichneter als schlechter Schriftsteller parodirt und travestirt. Beweise davon sind die Aeneide von Blumauer (der es übrigens, ihrer Plattheiten ungeachtet, nicht an lebhaftem Witze fehlt); die travestirte Jungfrau von Orleans, der travestirte Hamlet, der travestirte Nathan der Weise, diese sind unter aller Kritik. Die beste Porodie ist Herodes v. Bethlehem von Mahlmann gegen Kotzebue's Hussiten vor Naumburg und der Schicksalsstrumpf gegen Müllners Schuld von Müchler.

§. 542. Die didaktische Epistel unterscheidet sich bloß durch ihre Form vom eigentlichen Lehrgedicht; sie versinnlicht bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle, und geht aus dem äußern Verhältniß des Dichters zu andern Personen hervor. Die Theorie dieser Dichtart gründet sich auf die Natur des Briefes und den Unterschied zwischen Prosa und Poesie. Die Epistel muß durch und durch eine Beziehung auf die Person haben, welche schreibt, und auf die, an welche geschrieben wird. Durch die Richtung an Einen gewinnt ein solches Gedicht an Wahrheit, Individualität und Lebhaftigkeit; darum wird ein didaktisches Gedicht dadurch noch nicht zur Epistel, daß es an eine Person gerichtet ist, wie z. B. Pope's Versuch über den Menschen, obwohl er dem Lord Bolingbrocke zugeschrieben ist, weil eben jene persönlichen Beziehungen fehlen. Um aber den prosaischen Brief und die poetische Epistel zu unterscheiden, so müssen jene persönlichen Beziehungen ein reinmenschliches Interesse gewähren; und wie sehr sich auch alles um die Individualität des Dichters drehen mag, so muß doch diese Individualität selbst wieder das tiefere Gemüth und die ganze edlere Natur des Dichters selbst ankündigen; und obwohl der Dichter nur zu Einer Person spricht, so individualisirt er doch dieselbe so, daß er zu ihr als zu seinem ganzen Geschlechte redet. Die Briefform ist Ursache, daß der Ton dieser Dichtart kunstloser, oft spielend wird, daß die Uebergänge

ten und Erfahrungs= oder Klugheitslehren daraus lerne und erkenne, sondern damit er eine höhere übersinnliche Lichtwelt und ihre göttliche und ewige Ordnung darin erschaue. So weisen auch Krummachers Parabeln mit vieler Wahrheit eine höhere Bedeutung in den Eindrücken nach, die ein kindlicher Sinn von der Natur empfängt. Darum steht die Parabel auch in Rücksicht des Vortrags und Styls höher als die Fabel. Es versteht sich übrigens von selbst, daß diese höhere Tendenz und Gattung der parabolischen Dichtung die niedere nicht ausschließe.

§. 454. Die mythische Dichtung ist symbolisch, sie deutet dem Menschen die Sprache der Natur; sie ist nicht Spiegel, wie die Fabel, sondern Aufschluß eines Verborgenen, z. B. die Lilie und die Rose von Herder. Herder's Paramythien hüllen allgemeine Lehren mit dem zartesten Kolorit der Grazie in symbolische Dichtung ein. Diese Dichtart setzt einen höhern Grad der Imagination und Kenntniß voraus, als die Fabel und die niedere Parabel.

Die allegorische Dichtung ist doppelter Art; die höhere Allegorie durchdringt als Spiritus rector das Ganze. Hierin ist vor allen und fast einzig Dante in seiner divina Comedia zu nennen. Dieses Werk umfaßt das ganze Universum, und durchdringt es mit der Idee des Christenthums. Die ganze Vorwelt ist eine Allegorie des Christenthums, welches hinaufstrebt über die Gegenwart in den Aether der Ewigkeit. Alle Elemente des Lebens werden zusammengefaßt, und das Historische und Symbolische werden unaufhörlich und unauflöslich verknüpft. Alles ist bedeutend, alles allegorisch. Aber ein solches Gedicht bildet eine eigene Rubrik unter den Dichtungsarten, und darf ja nicht der Didaktik zugezählt werden. Bloß wegen ihrer innern heroischen Größe und wegen ihrer epischen Züge, wird diese poetisch=ideale Reisebeschreibung durchs christliche Universum zu dem Epos gerechnet. Das niedere allegorische Gedicht, wie die bekannte Erzählung von den drei Ringen, die auch Lessing in seinen Nathan verwebte, oder Horazens Ode an ein Schiff, bezeichnet einen Gegenstand und seine Beschaffenheit durch einen andern ihm ähnlichen Gegenstand und dessen Eigenschaften, der dann ein Bild des erstern wird, und ihn bestimmter, sinnlicher und eindringlicher macht. Die Auffindung und Vergleichung jener Aehnlichkeit überläßt der Dichter dem Leser, dem er bloß das Bild darstellt, ohne es mit seinem

ten und Erfahrungs= oder Klugheitslehren daraus lerne und erkenne, sondern damit er eine höhere übersinnliche Lichtwelt und ihre göttliche und ewige Ordnung darin erschaue. So weisen auch Krummachers Parabeln mit vieler Wahrheit eine höhere Bedeutung in den Eindrücken nach, die ein kindlicher Sinn von der Natur empfängt. Darum steht die Parabel auch in Rücksicht des Vortrags und Styls höher als die Fabel. Es versteht sich übrigens von selbst, daß diese höhere Tendenz und Gattung der parabolischen Dichtung die niedere nicht ausschließe.

§. 454. Die mythische Dichtung ist symbolisch, sie deutet dem Menschen die Sprache der Natur; sie ist nicht Spiegel, wie die Fabel, sondern Aufschluß eines Verborgenen, z. B. die Lilie und die Rose von Herder. Herder's Paramythien hüllen allgemeine Lehren mit dem zartesten Kolorit der Grazie in symbolische Dichtung ein. Diese Dichtart setzt einen höhern Grad der Imagination und Kenntniß voraus, als die Fabel und die niedere Parabel.

Die allegorische Dichtung ist doppelter Art; die höhere Allegorie durchdringt als Spiritus rector das Ganze. Hierin ist vor allen und fast einzig Dante in seiner divina Comedia zu nennen. Dieses Werk umfaßt das ganze Universum, und durchdringt es mit der Idee des Christenthums. Die ganze Vorwelt ist eine Allegorie des Christenthums, welches hinaufstrebt über die Gegenwart in den Aether der Ewigkeit. Alle Elemente des Lebens werden zusammengefaßt, und das Historische und Symbolische werden unaufhörlich und unauflöslich verknüpft. Alles ist bedeutend, alles allegorisch. Aber ein solches Gedicht bildet eine eigene Rubrik unter den Dichtungsarten, und darf ja nicht der Didaktik zugezählt werden. Bloß wegen ihrer innern heroischen Größe und wegen ihrer epischen Züge, wird diese poetisch=ideale Reisebeschreibung durchs christliche Universum zu dem Epos gerechnet. Das niedere allegorische Gedicht, wie die bekannte Erzählung von den drei Ringen, die auch Lessing in seinen Nathan verwebte, oder Horazens Ode an ein Schiff, bezeichnet einen Gegenstand und seine Beschaffenheit durch einen andern ihm ähnlichen Gegenstand und dessen Eigenschaften, der dann ein Bild des erstern wird, und ihn bestimmter, sinnlicher und eindringlicher macht. Die Auffindung und Vergleichung jener Aehnlichkeit überläßt der Dichter dem Leser, dem er bloß das Bild darstellt, ohne es mit seinem

net sich die Thierwelt am besten
schon durch den Instinkt dem Men
menschliche Eigenschaften finden, u
Zugleich erhält der Fabulist den V
Verhältnisse der thierischen Welt n
sind, ohne daß er sie erst zu schilde
Menschen, dessen anschauende Erke
dadurch die Unbefangenheit erhalte
tung handelnd eingeführt werden.
Dichter lebhaftere, deutlichere und
ger Verwirrung und Mißdeutung z

Die Thiere müssen aber in
Kunsttrieben, ihrer ganzen Lebensw
handeln, und der Sphäre des Men
den, daß dieser sich in ihnen wied
jene Fabeln zu tadeln, in welchen
Anwendung machen, und an die S
z. B. in Müchler's Fabel: der A

§. 548. Der Fabulist darf al
sonen außer dem Thierreich wähle
und auch das Leblose werden sich
sie als Bild eines menschlichen dien
Kornähren von Kästner, die Thu
Nikolai. Ueberhaupt erstreckt sich

dagegen die dramatische und lyrische aus. Euripides (Cyklope). Archilochos (seine satyrischen Jamben). Timon (Sillograph). Bemerkung verdient noch das Fragment einer Satyre auf die Weiber von Simonides aus Amorgos. Aber Lukianos (aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.), und Kaiser Julian stehen als unübertroffene Muster da. — Die römische Literatur hat gerade in der didaktischen Poesie den meisten nationalen Selbstwerth. Schon Ennius der Vater der römischen Poesie (gegen 200 J. v. Chr.), hatte das eigentliche Lehrgedicht durch Uebersetzungen aus dem Griechischen eingeführt, Lucretius Carus (bl. um 70 v. Chr.) durch sein berühmtes Gedicht de rerum natura weiter ausgebildet, und Virgilius hat es durch seine Georgica klassisch vollendet. Noch gehören hieher: der Aetna des C. Severus, von Ovid die Kunst zu lieben (mehr komischer Natur), seine Fasti (Erklärung des römischen Kalenders). Außerdem haben wir noch Fragmente von zwei Lehrgedichten desselben, nämlich „über die Mittel, die Schönheit zu erhalten" und vom „Fischfang". Manilius (um die Zeit des Augustus). Astronomikon. Columella (im 1. Jahrhundert n. Chr.). Hortus oder über den Gartenbau. (Das 10. Buch aus seinem Werke über die Landwirthschaft). Gratius Faliskus (aus dem 1. Jahrhundert n. Ch.). Kynegetikon. Nemesianus (um 280 n. Chr.) gleichfalls Cynegetica. Das Spruchgedicht betreffend verdienen zuerst die Mimen des Publ. Syrus (aus der Zeit des Augustus) angeführt zu werden; ferner aus späterer Zeit die disticha de moribus ad filium angeblich von Dionysius Cato. Auch verdienen hierin viele Epigramme Martial's Berücksichtigung. Die didaktische Satyre ist eine Erfindung der Römer. Die ersten, noch ungebildeten Versuche in der satyrischen Poesie machten schon Ennius und Pacuvius. Lucilius (bl. um 120 v. Chr.), bildete seine Satyre nach dem Muster der ältern griechischen Komödie, also objektiv. Subjektive Vollendung ertheilte der Satyre Horatius (im Zeitalter Augusts). Auch in dem didaktischen Briefe bleibt er musterhaftes Vorbild. Sein Brief an die Pisonen (ars poetica) ist lehrend und warnend, didaktisch und satyrisch zugleich, mit steter Rücksicht auf die damaligen römischen Dichterlinge. — Strengen, stoischen Geist athmen die Satyren des A. Persius. († 63 n. Chr.). Ganz in Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit ging die Sa-

e über beim Dec. Jun. Juvenalis, diesem heftigen Rö-
rgeiste (um 90 n. Chr.). Außerdem sind bei den Römern in
sem Gebiete noch zu nennen: Terentius Varro (geb. 117
Chr.). Menippeische Satyren. Die Dirae des Valerius
ato, der Ibis des Ovid, das Satyrikon des Petronius
biter (wahrscheinlich aus dem Zeitalter des Commodus
5 n. Chr.). In der Fabel war Phädrus (im Zeitalter Ti-
s) ein glücklicher Nachahmer oder Umarbeiter der äsopischen
ologen. Fl. Avianus (gegen Ende des 2. Jahrhrhunderts
Chr.) ist unbedeutend. Unter den neuern Lateinern verdienen
der didaktischen Poesie genannt zu werden: Marcellus Pa-
ngenesius, eigentlich Angelo Marzolli (um 1530). Zo-
ucus vitae. Satyriker. Lemnius oder Simon Lemchen
1550). Satyriker. Hieronymus Fracastor († 1550).
philis. Lehrdichter. Marcus Hieronymus Vida (†
66) schrieb drei Lehrgedichte de arte poetica, de bombyce,
ludo scachorum. Aonius Palearius, eigentlich Ant.
gli Pagliaricci (verbrannt 1569) schrieb ein Lehrgedicht über die
sterblichkeit. Georg. Buchanan. (s. §. 524). Satyriker. Joh.
aak Pontanus († 1640), schrieb über die Zucht der Zi-
nenbäume. Claudius Quillet († 1661) schrieb ein ge-
ltvolles Lehrgedicht Calvidii Laeti Callipaedia; Charles
lph. du Fresnoy († 1665) ein artistisch-merkwürdiges
arte graphica. J. Peter Lotichius († 1669). Satyriker.
ené Rapin († 1687). Lehrdichter. Jac. Vaniére († 1739)
rieb als Lehrdichter das praedium rusticum. Melchior
e Polygnac. († 1741). Verfasser des Antilucretius. Joh.
ried. Christ († 1756). Fabulist. Franc. Joh. Desbillon (†
789). Fabeldichter u. a. m. —

Im Mittelalter tritt das Didaktische erst gegen das 14.
ahrhundert bedeutsam hervor, und gewinnt besonders in Deutsch-
nd, mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts das Uebergewicht,
amentlich das Satyrische. Es zeigt verschiedene Formen; hat
hr oft allegorischen Charakter, und erscheint bald in epischer,
ald in dramatischer Form. So reicht die Allegorie, welche sich
äter in dem niederdeutschen Gedichte, Reinecke der Fuchs,
bestimmt und schön ausgebildet hat, bis ins 12. Jahrhundert
nauf, wo sie in Frankreich ihren ersten Ursprung genommen zu
ben scheint. Bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts wurde

tyre über beim Dec. Jun. Juvenalis, diesem heftigen Römergeiste (um 90 n. Chr.). Außerdem sind bei den Römern in diesem Gebiete noch zu nennen: Terentius Varro (geb. 117 n. Chr.). Menippeische Satyren. Die Dirae des Valerius Cato, der Ibis des Ovid, das Satyrikon des Petronius Arbiter (wahrscheinlich aus dem Zeitalter des Commodus 185 n. Chr.). In der Fabel war Phädrus (im Zeitalter Tibers) ein glücklicher Nachahmer oder Umarbeiter der äsopischen Apologen. Fl. Avianus (gegen Ende des 2. Jahrhrhunderts n. Chr.) ist unbedeutend. Unter den neuern Lateinern verdienen in der didaktischen Poesie genannt zu werden: Marcellus Palingenesius, eigentlich Angelo Marzolli (um 1530). Zodiacus vitae. Satyriker. Lemnius oder Simon Lemchen († 1550). Satyriker. Hieronymus Fracastor († 1550). Syphilis. Lehrdichter. Marcus Hieronymus Vida († 1566) schrieb drei Lehrgedichte de arte poetica, de bombyce, de ludo scachorum. Aonius Palearius, eigentlich Ant. degli Pagliaricci (verbrannt 1569) schrieb ein Lehrgedicht über die Unsterblichkeit. Georg. Buchanan. (s. §. 524). Satyriker. Joh. Isaak Pontanus († 1640), schrieb über die Zucht der Zitronenbäume. Claudius Quillet († 1661) schrieb ein gehaltvolles Lehrgedicht Calvidii Laeti Callipaedia; Charles Alph. du Fresnoy († 1665) ein artistisch-merkwürdiges de arte graphica. J. Peter Lotichius († 1669). Satyriker. René Rapin († 1687). Lehrdichter. Jac. Vaniére († 1739) schrieb als Lehrdichter das praedium rusticum. Melchior de Polygnac. († 1741). Verfasser des Antilucretius. Joh. Fried. Christ († 1756). Fabulist. Franc. Joh. Desbillon († 1789). Fabeldichter u. a. m. —

Im Mittelalter tritt das Didaktische erst gegen das 14. Jahrhundert bedeutsam hervor, und gewinnt besonders in Deutschland, mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts das Uebergewicht, namentlich das Satyrische. Es zeigt verschiedene Formen; hat sehr oft allegorischen Charakter, und erscheint bald in epischer, bald in dramatischer Form. So reicht die Allegorie, welche sich später in dem niederdeutschen Gedichte, Reinecke der Fuchs, so bestimmt und schön ausgebildet hat, bis ins 12. Jahrhundert hinauf, wo sie in Frankreich ihren ersten Ursprung genommen zu haben scheint. Bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts wurde

iker. Casti († 1803). Allegorische Satyre (Gli animali par-
ati) und der ausgezeichnetste italienische Fabulist, nur daß ihm
cht und Ehrbarkeit nicht immer heilig waren. —

Die spanische Literatur hat in der Didaktik wenig Ge-
stvolles. Nur verdienen Erwähnung Boskan und Mendoza
§. 524). Horazische Episteln. In der didaktischen Satyre ist
ervantes († 1616) ausgezeichnet. Seine Dichtung „Viage
Parnaso," eine Satyre auf die Dichter seiner Zeit, ist ein
vergängliches Werk. Die Brüder Argensola († 1613 und
1631). Horazische Satyre. Als Satyriker verdient auch Aus-
chnung Quevedo Villegas. In der Fabel ist Thomas de
riarte († 1794) wahrhaft klassisch. — Die portugiesische
eratur ist im didaktischen Fache noch unfruchtbarer. Doch ist
arçao als Satyriker ausgezeichnet. In der didaktischen Epistel
rdienen Saa de Miranda, († 1556) und Fereira († 1569)
rwähnung.

Die französische Literatur hat im Gebiete der didakti-
en Dichtkunst viel Erfreuliches geleistet. Mathurin Regnier
1613). Satyriker, wie auch Marot und Rabelais (s. §.
24 und §. 605). Lafontaine († 1695). Fabulist. Boileau
1711). Lehrgedicht (art poetique). Satyre. Didaktische Epi-
el. De la Motte († 1731) Fabulist. Aubert († 1605) Fa-
ulist. Louis Racine († 1763). Lehrgedicht (la religion). Wa-
elet († 1786). Lehrgedicht (l'art de peindre). Bernis (†
794). Beschreibendes Lehrgedicht und didaktische Epistel. Du-
ard († 1760). Lehrgedicht (La grandeur de Dieu dans les
erveilles de la nature). Dorat († 1780). Lehrgedicht. (La
eclamation theatrale etc.) Voltaire († 1788). Lehrgedicht.
Discours en vers sur l'homme; sur la loi naturelle; le dés-
tre de Lisbonne). Didaktische Epistel. Florian († 1794).
abel. Herzog von Nivernois († 1793). Fabel. Delille
1813). Lehrgedicht. (Les jardins; l'homme des champs.)
uch gehören Delamartine's (s. §. 524) Meditations poe-
ques zum Theil hieher.

Reicher als die französische Literatur im Fache der didakti-
en Poesie ist die englische. Die didaktische Satyre wurde
rch Wyat († 1541), durch Donne († 1631) und Hall (†
556) bestimmter und mit einem gebildeteren Tone eingeführt.
n der Folge wurden berühmt der Graf von Rochester (†

tyriker. Casti († 1803). Allegorische Satyre (Gli animali parlanti) und der ausgezeichnetste italienische Fabulist, nur daß ihm Zucht und Ehrbarkeit nicht immer heilig waren. —

Die spanische Literatur hat in der Didaktik wenig Gehaltvolles. Nur verdienen Erwähnung Boskan und Mendoza (s. §. 524). Horazische Episteln. In der didaktischen Satyre ist Cervantes († 1616) ausgezeichnet. Seine Dichtung „Viage al Parnaso," eine Satyre auf die Dichter seiner Zeit, ist ein unvergängliches Werk. Die Brüder Argensola († 1613 und † 1631). Horazische Satyre. Als Satyriker verdient auch Auszeichnung Quevedo Villegas. In der Fabel ist Thomas de Iriarte († 1794) wahrhaft klassisch. — Die portugiesische Literatur ist im didaktischen Fache noch unfruchtbarer. Doch ist Garçao als Satyriker ausgezeichnet. In der didaktischen Epistel verdienen Saa de Miranda, († 1556) und Fereira († 1569) Erwähnung.

Die französische Literatur hat im Gebiete der didaktischen Dichtkunst viel Erfreuliches geleistet. Mathurin Regnier († 1613). Satyriker, wie auch Marot und Rabelais (s. §. 524 und §. 605). Lafontaine († 1695). Fabulist. Boileau († 1711). Lehrgedicht (art poetique). Satyre. Didaktische Epistel. De la Motte († 1731) Fabulist. Aubert († 1605) Fabulist. Louis Racine († 1763). Lehrgedicht (la religion). Watelet († 1786). Lehrgedicht (l'art de peindre). Bernis († 1794). Beschreibendes Lehrgedicht und didaktische Epistel. Dulard († 1760). Lehrgedicht (La grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature). Dorat († 1780). Lehrgedicht. (La declamation theatrale etc.) Voltaire († 1788). Lehrgedicht. (Discours en vers sur l'homme; sur la loi naturelle; le désastre de Lisbonne). Didaktische Epistel. Florian († 1794). Fabel. Herzog von Nivernois († 1793). Fabel. Delille († 1813). Lehrgedicht. (Les jardins; l'homme des champs.) Auch gehören Delamartine's (s. §. 524) Meditations poetiques zum Theil hieher.

Reicher als die französische Literatur im Fache der didaktischen Poesie ist die englische. Die didaktische Satyre wurde durch Wyat († 1541), durch Donne († 1631) und Hall († 1656) bestimmter und mit einem gebildeteren Tone eingeführt. In der Folge wurden berühmt der Graf von Rochester (†

1680). Didaktische Satyre. Der Graf von Roscommon († 1684). Lehrgedicht. (Essay on translating verses.) John Denham († 1668). Beschreibendes Gedicht (Cooper's Hill). Waller (s. §. 524). Lehrgedicht. (Of divine love; of divine poesy.) John Philips († 1708). Lehrgedicht. (The Cider.) Milton († 1674). Beschreibendes Gedicht. (L'Allegro und il Penseroso.) Prior (s. §. 524). Lehrgedicht. (Salamon, on the vanity of the world; Alma, or the progress of human soul.) Dryden (s. §. 524). Didaktische Satyre und Epistel. John Gay († 1732). Fabel. John Dyer († 1758). Lehr- und beschreibendes Gedicht. (The fleece Grongar Hill.) Young († 1765). Lehrgedicht. (The complaint or night-thoughts. The last day; the power of religion etc.) Dann die didaktische Satyre. (Characteristical satires.) Thomson († 1748). Beschreibendes Gedicht. (The seasons.) Pope (s. §. 524). Lehr- und beschreibendes Gedicht. (Essay of criticism; essay on man; moral essays; the Windsor forest.) Satyre. Swift († 1745). Satyre. (In den verschiedensten Formen.) Grainger († 1767). Lehrgedicht. (The sugar cane.) Armstrong († 1779). Lehrgedicht. (The art of preserving health.) Hill († 1749). Lehrgedicht. (The art of acting.) Akenside († 1770). Lehrgedicht. (The pleasures of imagination.) Mason (s. §. 524). Lehrgedicht. (The englisch garden.) Pye (†) Lehrgedicht. (The progress of refinement.) Churchill († 1768). Persönliche Satyre. Sam. Johnson (s. §. 524). Satyre. Woolcot (s. §. 524). Satyre. Goldsmith (s. §. 524). Beschreibendes Gedicht. (The deserted village.) James Beattie († 1803). Beschreibendes Gedicht. (The minstrel, or the progress of genius.) Darwin († 1803). Lehrgedicht. (The botanic garden.) Robert Bloomfield. Beschreibendes Gedicht. (The farmers boy.) Hayley († 1820). Lehrgedicht. (Essay on painting; on history; on epic poetry; on sculpture.) Samuel Rozers. Lehrgedicht. (Pleasures of memory. Human life.) — Thomas Campbell. Lehrgedicht. (The Pleasures of hope.) — Wilson. Beschreibendes Gedicht. (The isle of Palms. The city of the Plaque.) — Georg Crabbe. Beschreibendes Gedicht (The village — The borough).

Von den Deutschen ist das eigentliche Lehrgedicht, und die Fabel mit allen verwandten Dichtungen mit glücklichem Erfolge

bearbeitet worden; aber die Satyre hat auf deutschem Boden nicht recht wurzeln wollen. Oben an steht Martin Opitz (s. §. 524), der Vater des deutschen Lehrgedichts. Im Gebiete der Satyre haben sich Hans Laurenberg († 1658) und Joachim Rachel († 1669) nicht unrühmlich ausgezeichnet. Diesen folgte L. v. Canitz († 1699). Hagedorn (s. §. 324). Fabulist. Haller (s. §. 524). Lehrdichter und Satyriker. Ihm folgten im Lehrgedichte Withof, v. Creuz, Dusch, Gellert, († 1769), Lichtwehr, Gleim (die letztern drei waren zugleich Fabulisten), Uz, Wieland. In der didaktischen Epistel versuchten sich J. E. Schlegel, Uz und Ebert. — Rabener († 1771) und Liscov († 1760). Satyriker. In der Fabel zeichneten sich Lessing und G. K. Pfeffel († 1809) aus. Für die Satyre starb J. B. Michaelis zu frühe. Manso († 1826). Lavater, Neubeck, Conz, Heydenreich, Bürrmann, Spalding, Al. Schreiber, Tiedge, v. Göthe und vor allen Schiller bereicherten das Lehrgedicht. Auch darf die beschreibende Poesie Ew. v. Kleist, Zachariä's, und des Joh. Is. Freiherrn von Gerning nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Graf Leopold v. Stollberg schrieb seine satyrischen Jamben mit didaktischer Tendenz. Falk versprach viel, aber v. Göthe und Weisser gehen den übrigen voran. In satyrischer Prosa besitzen wir mehreres Treffliches von Sturz, Lichtenberg, Musäus, Hippel, Jean Paul, Friedrich u. a. In der Epistel sind vor andern Jacobi, v. Göcking, Gotter und Pfeffel ausgezeichnet. In der Fabel ist noch A. G. Meißner († 1807), C. F. Müchler und J. Ch. F. Haug zu bemerken.

Bei den Holländern sind im Lehrgedicht bemerkenswerth: Constant Huygens († 1687). V. Vondel (s. §. 524), bedeutsamer als Satyriker denn als eigentlicher Lehrdichter. Decker († 1666). Satyre. Antonides van der Goes († 1684). Beschreibendes Gedicht (Ystroom). Lucretia Wilhelmina van Merken (im 18. Jahrhundert). Lehrgedicht. Feith (s. §. 524). Lehrgedicht.

Die dänische Literatur hat in der Didaktik Unbedeutendes geliefert, so daß höchstens Tullin, Abrahamson, Zetlitz Erwähnung verdienen. Die Satyre blieb ganz unangebaut.

Aber Storm und Tode (s. §. 605) waren treffliche Originalfabulisten.

In der schwedischen Literatur verdienen als beschreibende Dichter Oxenstierna und Gyllenborg Erwähnung. Letzterer ist auch Fabulist. Weniger Werth haben die eigentlichen Lehrgedichte der Frau v. Nordenflycht, Thorild's und Gyllenborg's. Letzterer steht auch als Satyriker oben an.

Epische (erzählende) Poesie überhaupt.

§. 556. Ward bisher von den Formen der subjektiven Poesie gehandelt, so gehen wir jetzt zu denen der objektiven über, und zwar zuerst zur epischen oder erzählenden. Hier darf man aber vor Allem die Gattung (episches Gedicht, epische Poesie) und ihre Eigenthümlichkeiten nicht mit der Art, besonders dem Epos im höchsten Sinne, verwechseln. Wie die lyrische Poesie ihren Namen von der Lyra, der ursprünglichen Begleiterinn des lyrischen Gedichts, führt, so die epische von Epos, der lebendigen Sage, dem gesprochenen Wort; die epische Poesie ist darum der Wortbedeutung nach erzählende Poesie, erzählende Dichtungsart, welche das poetische Ereigniß als etwas Vergangenes der Einbildungskraft ruhig darstellt. Sie hat verschiedene Unterarten, die nach Umfang und Bedeutung verschieden sind.

§. 557. Die wahre Erzählung soll eine Begebenheit deutlich und vollständig mittheilen. Klarheit, Objektivität, und innerer Zusammenhang der wirkenden Umstände sind daher Haupterfordernisse derselben. Dieß gilt in noch höherem Grade von der poetischen Erzählung (im weitern Sinne) als vollendeter, d. h. lebendiger und anschaulicher Darstellung einer ästhetischen Idee unter der Form einer Begebenheit oder Handlung.

§. 558. Was die Gegenstände der Erzählung selbst anlangt, so umfaßt dieselbe nicht bloß menschliche Handlungen und Schicksale, sondern auch Wunderereignisse und Wunderwirkungen, welche mit dem Menschenleben in Beziehung gesetzt werden; und sie ist um so reichhaltiger an jenen, je größer die Scene und der Zeitraum sind, welche sie umfaßt.

§. 559. Vermög jenes Begriffs aber wird zu jeder poetischen Erzählung erfordert: 1) ein poetisches Ereigniß, d. h. eine Reihe von Erscheinungen und Veränderungen, welche, durch eine zum

Grunde liegende Idee verbunden, ein Ganzes bilden, worin ein individuelles, und an sich vollkommnes Bild des Menschenlebens dargestellt werden kann. Man nennt dieß auch die Fabel der Erzählung, und es ergibt sich hieraus von selbst, daß dieser Stoff der poetischen Erzählung nicht schlechthin aus gemeinen Verhältnissen des täglichen Lebens, oder aufgerafften historischen Thatsachen bestehen könne. Im Allgemeinen kann die Fabel der Erzählung sowohl aus Verhältnissen und Lagen, als aus dem freien Willen der Personen entspringen. Da aber in der erzählenden Darstellung die Handlung als Geschehenes und schon Vollendetes vorgestellt wird; so erscheint sie mehr als Begebenheit und der Mensch abhängig von der äußern Ordnung, in welche er gestellt wird. Hier wird daher die Freiheit weniger, als das Schicksal und selbst der Zufall wirken. Die Haupterfordernisse einer guten Fabel sind anziehende Personen, Lagen und Verhältnisse, und eine anziehende, abwechselnde Folge der Veränderungen, was man auch den Verlauf der Begebenheit nennt; und eine Verschiedenheit der Erzählungen in dieser Hinsicht besteht auch darin, daß das Interesse derselben bald mehr auf den Personen und zwar ihrer Eigenthümlichkeit (Charakter) und ihren Schicksalen, bald mehr auf den Verhältnissen, in welchen sie auftreten, und auf dem Verlauf der Handlung (Fabel im engern Sinne) liegt, obwohl beide sich gegenseitig bestimmen, und in Uebereinstimmung stehen müssen. Dem Umfange der Handlung und der Menge der Charaktere nach, kann die Erzählung einfach oder zusammengesetzt seyn. Im letztern Fall vorzüglich wird ein poetischer Gegensatz, d. h. Verschiedenartigkeit der Charaktere gefordert. Bei dem Verlauf der Handlung aber lassen sich die Entstehung oder Anlage, die Verwicklung und die Auflösung oder Entwicklung unterscheiden. Auch bei einer zusammengesetzten Fabel muß jedoch die Verwicklung noch zu übersehen seyn, sich in einem klarem Bilde zusammenfassen lassen, und die Nebenhandlungen dürfen, dem allgemeinen Gesetze eines organischen Ganzen gemäß, die Aufmerksamkeit auf die Haupthandlung nicht vernichten, sondern müssen zur Entwicklung und Vollständigkeit des Ganzen hinwirken.

§. 560. In diesem Allen nun zeigt sich 2) die poetische Darstellung, welche hauptsächlich in der klaren und lebendigen Entwicklung des allmählig Geschehenen, mithin vorzüglich in der Anorduung der erfundenen Charaktere, Verhältnisse und La-

gen sichtbar wird. Hierdurch ist jedoch nicht gefordert, daß der Erzähler immer mit dem eigentlichen Anfang der Begebenheit anfangen müsse; denn oft ist dieses das unbedeutendste; oft fängt im Gegentheil der erzählende Dichter mit einem Momente der Handlung an, der den Leser oder Zuhörer sogleich in die Mitte derselben versetzt, und begierig macht, Anfang und Entwicklung weiter zu erfahren; wiewohl wir dieses darum nicht als nothwendige Regel jeder Erzählung anzusehen haben. Die Folge der Vorfälle und Veränderungen ist hier also keine chronologische oder bloß logische, sondern durch den Zweck einer poetischen Darstellung bestimmt. Sie hängt sonach von der Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung ab. Erstere fordert eine klare Uebersicht der Ereignisse, wozu auch natürliche Abtheilungen und Ruhepunkte dienen. Hier darf aber das Eigenthümliche der erzählenden, epischen Darstellung nicht übersehen werden, welches sie von der dramatischen Darstellung unterscheidet. Da nämlich der Erzählende seinen Gegenstand als vergangen betrachtet, so verweilt er mit größerer Ruhe auf demselben. Daher ist der Erzählungsstyl ruhiger und ausführlicher, als der dramatische und lyrische, obwohl er weder die Erhebung des Gefühls ausschließt, noch in Geschwätzigkeit fallen darf. Er schildert die Gegenstände objektiver, d. h. unabhängiger von den Eindrücken, welche der Handelnde oder leidenschaftlich Bewegte von ihnen empfängt. Auch hat der erzählende Dichter darum einen größern und freiern Spielraum, weil er für die Einbildungskraft, der dramatische Dichter dagegen zunächst für den Sinn darstellt. Was aber die mit Anschaulichkeit verbundene Lebendigkeit der Darstellung betrifft, so besteht sie in der das Gefühl erregenden Entwicklung anziehender Gegenstände, und sie ist es eben, deren Wirkung die fortdauernde Theilnahme ist, welche der Leser, oder Zuhörer, an dem Erzählten nimmt. Diese fortdauernde Theilnahme äußert sich durch Besorgnisse des Lesers für die Personen, Mitfreude und Mitleid bei ihren Schicksalen, und die gespannte Aufmerksamkeit auf die zukünftige Entwicklung, welche am Ende der Erzählung liegt; und sie wird am sichersten anhalten, wenn die Thatsachen sich mit Möglichkeit, bedingt durch die Charaktere und den Ton des Ganzen, leicht und natürlich aneinander reihen. Auch der epische Rhythmus muß gleichförmiger seyn, als der lyrische.

§. 561. Auch die epische Poesie zählt ihre Unterarten, die

nach Umfang und Bedeutung verschieden sind; auch unter den epischen Dichtarten gibt es mannichfaltige Abstufungen, Uebergänge und Annäherungen; die Hauptformen aber des Epischen bleiben die poetische Erzählung, der Roman und das eigentliche Epos oder die Epopöe, insofern nämlich entweder eine einfache begebenheitliche Handlung, oder ein individuelles, einheitlich-bestimmtes Leben, oder endlich eine Handlung von allgemeiner welthistorischer Bedeutsamkeit, die Basis der epischen Dichtung ausmacht.

§. 562. Die poetische Erzählung charakterisirt sich durch die einfache begebenheitliche Handlung; also eine Handlung von geringem Umfange, ohne episodische Abschweifungen, woraus sich die Leichtigkeit der Uebersicht, Einfachheit des Plans und unbefangene Natürlichkeit des Tons von selbst ergeben. Die einzelnen Formen der poetischen Erzählung sind die eigentliche poetische Erzählung (poetische Erzählung im engern Sinne), die Legende, die Romanze und Ballade, die Novelle und das Mährchen.

§. 563. Die eigentliche poetische Erzählung offenbart ihre wesentliche Eigenthümlichkeit durch die stete Beziehung der Handlung auf eine Hauptperson, auf welcher der Erzähler das Interesse zusammenhält. Irrig wähnte Lafontaine, auf die erzählte Geschichte komme es nicht, wohl aber auf die Art der Erzählung an. Die poetische Erzählung spielt nicht mit erdichteten Begebenheiten, wie ein Kind mit Bildern; sie eröffnet uns einen Blick in das Innere der Seele, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Sie zeigt uns, wie Neigung und Leidenschaft den Menschen auf die mannichfaltigste Art zum Handeln treiben; wie das gute Princip in der menschlichen Natur mit dem bösen streitet; wie die Schwäche des menschlichen Herzens, und wie die Kraft und Größe sich offenbart. Sie hat einen psychologischen Gehalt. Wenn sie unsere Menschenkenntniß auch nicht eigentlich erweitert, bestättigt sie wenigstens, was wir von der menschlichen Natur schon wußten, und zeigt es in einem neuen und interessanten Lichte. Sie hat, ohne zu moralisiren, einen moralischen Werth, wenn sie das Liebenswürdige und Edle, wo es in seiner natürlichen Schönheit hervortritt, nur nicht entstellt, nicht auf Kosten der edlern Gefühle den Sinnen schmeichelt.

§. 564. Der Stoff der poetischen Erzählung kann aus

der Mythenwelt, aus dem Reiche der Feen und Elfen oder aus der Geschichte entlehnt werden; auf die Erdichtung kommt es hier weniger an; nur innere Wahrheit thut Noth, und daß der Gegenstand den fruchtbaren Keim der poetischen Entwicklung enthalte.

§. 565. Man theilt die poetische Erzählung, in Absicht auf Inhalt und Vortrag, in die ernsthafte und komische. Jene ist entweder sentimentaler Natur, und fordert von Seite des Dichters poetisches Zartgefühl, und sorgfältige Vermeidung aller Empfindelei, oder sie hat eine moralische Tendenz, die aber nicht auf Kosten des dichterischen Werthes hervorgehoben werden darf. Die komische Erzählung setzt im Dichter fröhliche Laune, heiteren Witz und kräftige Ironie voraus, und das Komische beruht entweder auf dem Stoffe, oder auf der Form, oder auf beiden zugleich. Versinnlicht sie die Schwächen und Thorheiten der Menschen, so geschieht es bloß, um durch ihre Darstellung das Gefühl der Lust zu erregen, wodurch das Gebiet der poetischen Erzählung genau gegen das Feld der Satyre begränzt wird.

§. 566. Eigenschaften der poetischen Erzählung sind Leichtigkeit, Natürlichkeit und anschauliche Lebhaftigkeit der Darstellung. Episoden, breite Schilderungen und ähnliche Verzierungen, wovon der Roman und das Epos den freiesten Gebrauch machen, darf die poetische Erzählung nur mit Sparsamkeit benützen, wenn sie sich unmittelbar aus dem Gegenstande selbst ergeben; überhaupt muß die poetische Erzählung wegen ihrer größern Einfachheit und Begränzung einen raschern Gang nehmen, als es dem Romane und dem Epos geziemt.

§. 567. Die Form der poetischen Erzählung kann rhythmisch oder unrhythmisch seyn; wie viel echt-poetische Erzählungen in Prosa besitzen wir Deutsche! Ist sie rhythmisch, so scheint sich für die erotische und scherzhafte Erzählung der gereimte, unstrophische, vier- und fünffüßige Jambus im Wechsel mit Anapästen am besten zu schicken, für die naive und burleske der gereimte vierfüßige Jambus mit Daktylen untermischt, und in alterthümlicher Wortfügung.

§. 568. Die Legende ist poetische Erzählung, aber eigenthümlicher Art; ihr Charakter beruht auf der ästhetischen Darstellung einer wunderbaren, oder doch ungewöhnlichen Handlung oder Begebenheit, welche als Faktum der christlich-kirchlichen Tradition angehört. Die Einwürfe, welche man der Legende machte: 1) sie fehle gegen die historische Wahrheit, 2) gegen echte Moral,

den Zweck der Menschheit, endlich 3) gegen die Regeln einer guten Einkleidung und Schreibart, hat der verewigte v. Herder theoretisch und praktisch widerlegt.

Auch die Legende ist entweder ernsthaft oder komisch, entweder rhythmisch oder prosaisch. Eigenthümlich bleibt ihr der schlichte, einfältige Ton, den die stille und sanftere Begeisterung des frommen, gläubigen Herzens erzeugt, und mit welchem Geziertheit und poetische Ueberladung unverträglich ist. Die poetische Legende gehört vorzugsweise den Deutschen an; die ernste bildete vorzüglich v. Herder aus, ferner Justi, Kosegarten, v. Göthe, und W. A. Schlegel, die komische vorzüglich Langbein, v. Göthe und Pfeffel. Auch der von Fouqué und Amalie von Imhof gelieferte, 1814 erschienene Sagen- und Legenden-Almanach enthält viel Gelungenes.

§. 569. Die Romanze und Ballade sind ursprünglich Eins. Verschiedene Völker hatten verschiedene Benennung für eine und dieselbe Sache. Die Romanze findet sich vorzugsweise bei den Spaniern, die Ballade bei den Engländern, deren Spuren jedoch bis in die älteste dänische Vorzeit hinaufreichen. Die Benennung Romanze entstand aus der verderbten romanischen Sprache (Romance), woraus auch die heutige spanische Sprache sich gebildet hat, und ist eigentlich ein Gesang in der Landessprache. Ballade bezeichnete ursprünglich ein zur Harfe gesungenes, wohl schwerlich zum Tanze bestimmtes Lied lyrischen und historischen Anklanges, mit einem in jeder Strophe wiederkehrenden Schlußvers. Wir sehen, daß diese romantischen Volksgesänge bei gesangliebenden Völkern theils aus früheren Zeiten sich fortpflanzen, theils neu entstehen, ohne daß sie eben aus dem Munde eines Dichters von Berufe kommen, oder niedergeschrieben werden. Hieraus fließt von selbst ihre Bestimmung zum leichten Gesang, die Kürze in der Behandlung, die Einfachheit der erzählten Geschichten, da sie sich dem Gedächtniß einprägen sollten. So schieden sich die Romanzen von den umfassenderen Romanen, die ursprünglich Ritterbücher waren, und erst späterhin in Prosa aufgelöst zu Volksbüchern bearbeitet worden sind. Die Romanzen waren aber eben so natürlich durch ihren Inhalt, wie durch die einheimischen Töne, die sich darin regten, national. Und in der That sind den alten Volksgesängen die eigenthümlichsten Züge der ganzen Denk- und Gefühlsweise jedes Volks anvertraut, oft mit unauslöschlichen

und Charakter bestimmenden Erinnerungen innigst verwebt. Bemerkenswerth bleibt es auch, daß in den südlichen Dichtungen nirgends eine Spur von Gespenstern oder andern Schreckbildern der Phantasie anzutreffen ist, wo dagegen in den nordischen Balladen, besonders der Engländer, Schotten und Dänen, alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder ins Leben herüber wehen. In der äußern Form unterscheidet sich die spanische Romanze von der englischen Ballade durch das trochäische Sylbenmaß, in welchem die Assonanz mit verschieden verschlungenen Reimen wechselt, an dessen Stelle in der englischen Ballade das jambische trat.

§. 570. Man könnte im Allgemeinen die Romanze und Ballade erklären als die poetische Erzählung einer romantischen Begebenheit in lyrischer Form. In der Romanze und Ballade vereinigt sich das epische Interesse mit dem lyrischen so, daß der Unterschied zwischen lyrischer und epischer Poesie zu verschwinden scheint. Gleichwohl bleibt die Romanze und Ballade epischer Natur, und die Handlung oder das Begebenheitliche in Beziehung auf menschliche Individualität muß die Grundlage der Romanze und Ballade bilden, und das Hauptinteresse begründen. Die Romanze und Ballade unterscheidet sich von den übrigen epischen Dichtungsarten nicht durch einen Ton, der das eigene Gefühl des Dichters stärker ausdrückte, als der gewöhnliche Gang der Erzählung auch in Versen es mit sich bringt. Auch wo das eigene Gefühl des Dichters, wie in andern Erzählungen, zu schweigen scheint, weil es ganz in die objektive Darstellung übergegangen ist, verschwistert sich die Romanze und Ballade mit der lyrischen Poesie, indem sie ihrem Stoffe die Form des Liedes gibt, nicht etwa nur die metrische Form, sondern zugleich auch die rasche Bewegung desselben. Wie ein wallender Strom, oder wenigstens wie ein rieselnder Bach zwischen engen Ufern, ergießt sich in dieser Dichtart die Begebenheit, die in andern erzählenden Gedichten gleichsam ausgebreitet und langsamer hinflutet. Darum kann sich die Begebenheit nicht umständlich und zusammenhängend entfalten. Hier gibt es kein Festhalten, kein Motiviren der Handlung, keine Rhetorik im Ausdrucke der Leidenschaft, kein Ausspinnen der Reden; die Handlung wird nur leicht skizzirt, und die Einbildungskraft muß das Fehlende, das Uebersprungene ergänzen. Weil aber die Romanze und Ballade ein erzählendes Gedicht bleibt; so kann es

in ihr nicht zum begeisterten Fluge der höhern Lyrik kommen; denn die Erzählung fordert ihren innern objektiven Zusammenhang; dadurch wird der lyrische Schwung der Romanze und Ballade gemäßigt. Je näher diese dem Volksliede ist, desto treuer bleibt sie ihrer ursprünglichen Bestimmung; doch ist es kein wesentliches Erforderniß, daß die Romanze und Ballade durchaus volksthümlich und schlechthin populär verständlich seyn müssen.

§. 571. Der Stoff der Romanze und Ballade ist aus der Welt der Sagen entlehnt, sie steht zwischen dem freien Liede und dem Epos mitten inne, sie ist Tochter des Liedes und Mutter des Epos, ihr Ton wird daher immer den der Sage nachahmen müssen.

§. 572. Die Neuern gaben den Namen der Romanze den scherzhaften und komischen Gedichten dieser Art, den ernstern den der Ballade. Die Romanze in diesem Sinne scheint durch die komische Oper entstanden, oder wenigstens allgemeiner verbreitet worden zu seyn. Ihre Ausbildung verdankt sie den französischen Dichtern, welche sich überhaupt zum Scherze neigen, und bei denen auch die Zärtlichkeit mehr den spielenden, als den sentimentalen Ton hat. Der Romanzendichter in diesem beschränktern Sinne travestirt entweder das Religiöse, Mythische und Heroische, wie Bürger in der Europa und Frau Schnipps, oder er wählt seine Situation, wie der Lustspieldichter, aus dem wirklichen Leben, wie Löwen, und die meisten französischen Dichter.

§. 573. Die Ballade in dem eben angedeuteten Sinne liebt das Schauerliche und Wunderbare. Ihr Wunderbares führt seine Beglaubigung unmittelbar mit sich; denn es ist gegründet in dem herrschenden Volksglauben der Zeit, auf die es sich bezieht. So viel Reitz aber auch dieß Außerordentliche dieser Dichtart verleiht, so läßt sich darin doch nicht eine wesentliche Eigenschaft der Ballade geltend machen. Sie beschränkt sich oft auf eine tragische Situation, wodurch sie das Gemüth in Anspruch nimmt, oft auf eine phantastische Erscheinung, welche sie, wie eine Nebelgestalt, dem Auge vorüber gleiten läßt. Die Ballade kann sich auch der dramatischen Form nähern, wie z. B. die altschottische „Edward" übersetzt von Herder; aber immer wird sie den lyrischen Charakter beibehalten müssen. Uebrigens haben die Romanze und Ballade mit allen epischen Dichtarten die drei Hauptmomente, Exposition, Verwicklung und Auflösung gemein.

§. 574. Verwandt mit der poetischen Erzählung ist ferner die Novelle, gleichsam eine Episode im Roman, in den sie mitunter auch wie z. B. im Donquichotte verwebt wird. Ihr von der poetischen Erzählung verschiedener Charakter beruht aber nicht bloß auf der unrhythmischen Form derselben. Sie hat ihren Ursprung und ihre Heimat in der feinen Gesellschaft; weßhalb sie auch in jenem Zeitalter vorzüglich blühend gefunden wird, wo Ritterthum, Religion und Sitten den edlern Theil von Europa vereinigten. Die Novelle ist ursprünglich eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in gebildeter Gesellschaft erzählen würde, die an und für sich einzeln interessirt, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältniß der Bildung derselben zu sehen. Da sie interessiren soll, so muß sie in ihrer Form irgend etwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb seyn zu können verspricht. Der Erzähler wird seine Kunst dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts tändelnd zu unterhalten, und es durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessiren lassen. Aber da man es selbst in der besten feinen Gesellschaft mit dem, was erzählt wird, wenn nur die Art anständig und bedeutend ist, nicht eben so genau zu nehmen pflegt, so liegt der Keim zu diesem Auswuchs in dem Ursprunge der Novelle überhaupt. Oft sind aber dem künstlichen Erzähler die ersten Blüthen vorweggenommen, er muß also durch seine Kunst auch bekannte Geschichten durch die Art wie er sie erzählt, und vielleicht umbildet, in neue zu verwandeln scheinen. Aber welchem Erzähler einzelner Geschichten, ohne innern, weder historischen noch mythischen Zusammenhang, würden wir wohl lange mit Interesse zuhören, wenn wir uns nicht für ihn selbst zu interessiren anfingen? Die Novelle ist ganz geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigenthümlichsten derselben, indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen. Und in der That kann diese indirekte Darstellung des Subjektiven für manche Fälle angemessener und schicklicher seyn, als die unmittelbare lyrische, und gerade das Indirekte und Verhüllte in dieser Art der Mittheilung verleiht ihr einen höhern Reiz. Doch verliert dadurch die Novelle noch keineswegs ihren objektiven Charakter; sie bestimmt daher gerne das Lokale und das Kostüme genau,

bwohl sie es, den Gesetzen und Gesinnungen der feinen Gesellschaft emäß, immer noch im Allgemeinen hält. Uebrigens drückt der Mangel der metrischen Form in der Novelle, wie im Roman, atürlich aus, daß diese Dichtart, soviel dichterisches Interesse e auch habe, dem wirklichen Leben nahe stehe.

§. 575. An die poetische Erzählung von der einen, und an ie äsopische Fabel von der andern Seite gränzt das **Mährchen**, ergleichbar der Arabeske in der Malerei. Es ist auch Fabel oder Erzählung, und das Erzählte dient eben so, wie in der äsopischen Fabel, zu anschaulicher Darstellung und Erweckung allgemeiner Ansichten des menschlichen Lebens; aber sein inneres Wesen ist Ergötzung durch Erregung der Phantasie. Im Mährchen mischt sich as Natürliche mit dem Uebernatürlichen; alles in ihm ist wunerbar, geheimnißvoll und unzusammenhängend; mit gesetzloser Freiheit mischt sich die Natur mit der Geisterwelt; und doch wenet der Mensch mit kindlicher Lust sich den Erscheinungen einer olchen Wunderwelt und den beweglichen Gestalten einer arglos pielenden Phantasie zu; denn das Chaos einer solchen Schöpfung ndet mit einer Auflösung, welche dem Gefühl einen eigenthümichen angenehmen Eindruck zurückläßt, wie eine musikalische Phantasie in Melodie endet. Das Mährchen entstand aus den mündlichen Erzählungen der Völker in den frühesten Zeiten der Bildung, wo man anfing, über den Ursprung der Welt und die Erscheinungen der Natur nachzudenken; und diese kosmogonischen Naturmährchen sind von der Menschheit fast unzertrennlich; nicht nur im Kindesalter der Menschheit, auch noch jetzt bieten sich uns solche Naturmährchen dar, in welchen sich das Liebliche mit dem Schauerlichen, das Seltsame mit dem Kindischen mischt. Aber nicht nur die wunderbaren Kräfte und Gebilde der Natur, auch das Außerordentliche und Unerklärbare im Leben der Menschen, und das mannichfaltige Weben und Verschlingen ihrer Schicksale, geben den reichsten Stoff zum Mährchen. So verschiedenartig sie auch sind, immer tragen sie ein eigenthümliches Gepräge, ein eigenes Kolorit, und ohne zu wissen, worin denn eigentlich ein Mährchen bestehen, und welchen Ton es halten soll, so fühlen wir doch den wundersamen Ton, der in uns anschlägt, wenn wir nur das Wort Mährchen nennen hören. Kinder sind im Fache der Mährchen wohl die besten Kenner; Erwachsene tragen gewöhnlich schon zu vielerlei im Kopfe herum, um sich einem unbefangenen Spiele der Phanta-

Ganze mehr den lyrischen Charakter trägt, und als eine Reihe von Monologen betrachtet werden kann, wie im Werther, dieser elegischen Monotragödie, die aber eben deßhalb auf der Gränze der Lyrik und des Drama steht. Obwohl der Roman in Prosa geschrieben ist, so erhebt sich doch die Sprache in demselben über die gewöhnliche Prosa, ist lebendiger, blühender und musikalischer.

§. 585. Wie es ein komisches Epos gibt, so gibt es auch einen komischen Roman. Das komische Epos entspringt aus der Parodirung des heroischen, nicht so der komische Roman. Der komische Roman faßt die lächerliche Seite des Lebens auf. Er ist entweder rein komisch, wo ein edleres Streben des Menschen sich an Truggestalten heftet, die für ihn den Schein der Realität und der Größe haben, wie im Donquixotte; oder satyrisch, wenn der Dichter das Leben in seiner Entzweiung mit dem Ideale zeichnet, wie Klinger in seinem Faust, oder endlich humoristisch, wie Yorks empfindsame Reisen und die meisten Romane unsers genialen Jean Paul's, wo die Dichtung zwischen dem Komischen und Sentimentalen mitten inne steht, Witz und Gefühl sich den Gegenstand streitig machen, und die Phantasie mit beiden spielt.

§. 586. Ueber den historischen Roman, zu welchem der älteste aller Romane, die Cyropädie des Xenophon gehört, und der besonders in Deutschland so sehr wucherte, haben die Kritiker ein verschiedenes Urtheil gefällt; die meisten haben, vom Standpunkte der poetischen Ansicht aus, den Stab über ihn gebrochen, weil in den meisten Werken dieser Klasse Geschichte und Dichtung nebeneinander, jedes in seinem eigenen Kreise, stehen bleiben, und sich nur äußerlich verbinden. Wo die Geschichte als solche, sich noch immer der Dichtung gegenüber stellt, und nicht ganz in den Aether dieser aufgeklärt und aufgelöst ist, da wird weder dieser, noch jener Genüge geleistet, und statt Licht herrscht eine unerfreuliche Nebeldämmerung, in welcher weder für Wahrheit, noch für Schönheit ein reiner Gewinn möglich ist. Aber sollte der historische Roman nicht auch künstlerische Geltung gewinnen können! Wie die Wirklichkeit überhaupt, sobald sie nur einer ästhetischen Auffassung nicht an und für sich widerstrebt, Gegenstand der poetisch-romanhaften Behandlung werden kann, so auch die eigentliche Geschichte. Es kommt dabei nur Alles gerade auf die echt poetische

fortschreitend. Welch' einen köstlichen Schatz bieten die Mährchen der Tausend und Eine Nacht!

§. 576. Aus der Novelle ist unläugbar der Roman entstanden, der nichts anders ist als die Verknüpfung von Novellen zum Ganzen einer Lebensgeschichte. Er erhebt sich einerseits über die poetische Erzählung dadurch, daß er den einfachen Kreis bloß begebenheitlicher Handlung verläßt, und sich den eines abgeschlossenen Lebensganzen zur Darstellung wählt, bleibt aber anderseits darin unter der Höhe des eigentlichen Epos stehen, daß er nicht die weltgeschichtlichen, für die ganze Menschheit wichtigen Beziehungen in der Handlung zum Ziele seiner poetischen Auffassung und Veranschaulichung setzt. Besondere Bildungsgeschichte der Menschheit, Leben und Schicksale eines Einzelnen von seiner Geburt bis zu seiner vollendeten Bildung, an und mit welchem aber der ganze Baum der Menschheit nach seinen mannichfaltigen Verzweigungen in der schönen Stillstandszeit seiner Reife und Vollendung in der erzählenden Form dichterisch dargestellt wird, das ist der Roman.

§. 577. Auch der Roman erhielt seine Benennung von der lingua volgare, der romanischen Sprache, die sich im Konflikt einer barbarischen, mit einer gelehrten und klassisch vollendeten, gebildet hatte. Die Troubadours schrieben ihre fabelhaften Erzählungen in dieser Sprache, von welcher ihre Gedichte selbst den Namen „Romane" erhielten. Die Sphäre des Romans liegt zwischen der Poesie und der Wirklichkeit, er muß in Prosa geschrieben seyn, weil Vers und Sylbenmaß seine Mittlerrolle sogleich zerstören würde; aber er nimmt zuweilen kleine Gedichte in sich auf, um desto mehr an seine Verwandtschaft mit der Poesie zu erinnern. Wodurch wird aber der Roman poetisch? Das Individuelle erweitert sich zum Universellen, alle Elemente des höhern Lebens, Kunst, Wissenschaft und Religion verweben sich in die einfach und klar begonnene Geschichte; wir werden von dem beschränkten Standpunkte eines geselligen Verhältnisses nach und nach gleichsam stufenweise zu einer großen lebendigen Weltansicht erhoben. Der Kern des Romans ist philosophische Erkenntniß, welche der Zauberstab der Poesie in Bild und Anschauung umgewandelt hat. Der echte Roman ist das Resultat der höchsten Bildung. Er gedeiht aus der Fülle unserer Weltansichten, wenn sie sich klar im Innern ordnen, wenn uns der Mensch und das

seine erdichteten Personen in deren Geiste auftreten, die wirklich geschichtlichen aber nur gleich Heroen im Hintergrunde vorüber schreiten läßt, das Wesen der alten Zeit in seine neue Dichtung. Weil aber in einem solchen historischen Roman immer nur das Volk als der eigentliche Held des Romans betrachtet werden muß, so ergibt sich das erste Gesetz einer solchen Dichtung von selbst, daß nämlich der Dichter sich einer möglichst objektiven Darstellung befleißige. Das Volk muß immer treu nach der Wahrheit geschildert werden. Walter Scott hat als echter Nationaldichter sich einen von wenigen Dichtern erworbenen Lorbeer verdient. Er zählt aber auch hierin mehrere Nebenbuhler.

§. 587. Psychologische, pädagogische und Kinderromane bleiben aber, aus dem Standpunkte der Kunst betrachtet, immer verwerflich, weil sie ohne poetischen Geist bloß äußere Zwecke verfolgen.

§. 588. Was endlich die Eintheilung der Romane betrifft, so ließ sich bisher kein allgemeines, fest bestimmendes Prinzip der Unterscheidung aufstellen. Jean Paul theilte den Roman nach dem innern Geiste und dem Style dieser Dichtungen in den der italienischen, deutschen und niederländischen Schule. Auch Zeitalter und Nationen liebten, und lieben andere Arten des Romans. Waren die frühesten Ritterromane; so wurden in der Folge, zumal in Spanien und Portugall die Schäferromane Mode; ward durch Richardson der Familienroman allgemein verbreitet; so ist jetzt seit Walter Scott der historische Roman herrschend geworden.

Das Epos oder die Epopöe.

§. 589. Auf der höchsten Stufe der erzählenden Poesie steht die Epopöe oder das Gedicht, was wir vorzugsweise Epos nennen. Die Epopöe als eine besondere Art aus der Gattung der epischen Poesie wird zwar als episches Gedicht allerdings unter den Gesetzen des Epos überhaupt stehen, aber als besondere Art in der Gattung auch ihre Eigenthümlichkeiten haben müssen, durch die es sich von jeder andern epischen Dichtart unterscheidet. Die Handlung des Epos erhebt sich auf mehrfache Weise über den Kreis des Gewöhnlichen zu einer eigenthümlichen Würde und Größe. Das Epos fordert eine große, das Schicksal einer

ganzen Nation oder selbst der Menschheit entscheidende Begebenheit. Im Epos gilt es also nicht, wie im Roman und im Drama, das Schicksal eines Einzelnen; darum ruht auch das Interesse im Epos auf der Handlung selbst, nicht auf einem einzelnen Charakter oder auf einzelnen Situationen. Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt, desto natürlicher wird der Mensch dadurch an die ewigwaltende Ordnung der Dinge erinnert. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche anknüpft. Im Epos gestaltet sich die Handlung nicht innerlich wie im Roman, sondern äußerlich als Weltbegebenheit, in einer Reihe großartiger Erscheinungen; nicht die Freiheit des Menschen waltet und herrscht, der Held ist nur das Werkzeug einer höhern Weltregierung; er kämpft also nicht wie in der Tragödie gegen die ewige, alles lenkende Nothwendigkeit feindlich an, sondern er gibt sich vertrauend der höhern Macht hin, stützt sich in seinem Handeln auf sie. Weil nun die Handlung nicht mittelst menschlicher Kraft und Freiheit sich durchführen läßt; so ergibt sich natürlich das Motiv für Einführung bestimmter übermenschlicher Wesen auf dem Wege der Personifikation, um so die Beglaubigung des Ungemeinen durch das Wunderbare zu vermitteln. Das Wunderbare ist in der Epopöe nicht zufällig, sondern wesentlich und nothwendig. Einmischung höherer Wesen, oder die unschicklich so genannte Maschinerie, wo nicht Volksglaube sie bestättigt, ist freilich nichts als Mißverstand; aber ohne diese auf lebendigem Glauben beruhende und dadurch bereits zu bestimmter Charakteristik gelangte Maschinerie entspricht die Epopöe ihrem wahren Begriffe nicht. Bloß allegorische Personen, wie z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade, ermangeln aller belebenden Kraft; auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen und wieder verschwinden, wie in den Gesängen Ossian's, sind zur epischen Magie unzureichend. Diejenigen, welche die epische Maschinerie für überflüssig erklären, suchen das Wunderbare bloß in den Fügungen der den Lauf der Begebenheiten lenkenden Nothwendigkeit, welche über alle menschliche Berechnung hinausliegen, und nur aus einer höhern Ordnung der Dinge begreiflich sind.

§. 590. Schon aus dem Gesagten erhellet, daß für den eigentlichen Epiker das Wichtigste die Geschichtsfabel des Epos sey, oder das Gewebe der Begebenheiten, die geschicht-

... ... Eigenheit. Das
gleich individuelle Bestimmtheit. Am
tionalbegebenheiten, die im Munde d
zum Epos gibt also die Sage. Jedes
in seinen Ueberlieferungen einen Mo
entschied. Dieser Moment liegt bei alle
die Naturkräfte personificirt erscheinen
ringen muß mit seines Gleichen, sond
ren Unbekannten. Darum kann auch
tionalepopöe haben. In einer solche
schichte ganz vom Wunderbaren durchdr
in das Uebernatürliche verflochten un
gleichsam schon im epischen Geiste vor
sche Dichter bearbeitet den geschichtlich
historischer Treue, sondern mit voe
läßt daher weg, was nicht wesentlich z
ab, damit sich alles zum Zwecke füge,
ser besser erreicht wird. Dadurch wird
Stoff Werk seiner Erfindung; der D
aus dem Alten. Das Epos umfaßt
aber unendlich reich seyn muß an groß
ten. Es ist das freie Spiel gewaltiger
Ziele streben, aber in diesem Streben s
men, oder feindlich berühren. Die Hau
Gedichte werden außerordentliche Mens

durch welche wichtige nationale, oder auch allgemein menschliche Angelegenheiten zur Entscheidung gebracht werden können.

§. 591. Die zweite Forderung, die an den epischen Dichter gemacht wird, ist die gehörige Organisirung des gewählten Stoffes. Es ist also Aufgabe für ihn, eine solche Handlung zu bilden, worin nichts zu viel, nichts zu wenig vorkommt, und jedes Einzelne so gestellt und ausgeführt wird, daß es sich auf eine natürliche und verhältnißmäßige Art auf das Ganze bezieht. Er geht daher von einer Idee aus, und führt alles, selbst das fremdartig Scheinende, dahin zurück, und bringt so in das Mannichfaltige Einheit, Ordnung und Zweckmäßigkeit. Es bildet sich eine Kette von Ursachen und Wirkungen, wovon diese auf jene zurückgeführt, jene gegen diese abgewogen erscheinen, und ein beseelendes Princip das Ganze organisch durchdringt. Die Kürze und Länge der Zeit, das Festhalten an einem Orte kommt hiebei weniger in Betracht, wenn nur die Handlung sich ununterbrochen fortbewegt. Doch muß auch hier Maß und Ziel seyn, wenn die Erzählung nicht unangenehm werden soll. Der epische Dichter führt uns zwar gleich anfangs in die Mitte der Handlung (in medias res) hinein, holt aber alles das, was sich früher ereignet, was die Handlung vorbereitet, eingeleitet hat, mit historischer Ausführlichkeit nach. Ist der Schluß des epischen Gedichts auch nicht nothwendig ein wirkliches Ende, über das hinaus sich nun nichts mehr hinzufügen ließe; so müssen doch alle einzelne Theile des Ganzen darin auf befriedigende Weise zusammenkommen. Die Einheit der epischen Handlung bleibt aber von der dramatischen wesentlich verschieden. Diese Einheit des Epos fordert auch organisches Eingreifen der Episoden. Episoden, Zwischen- oder Nebenhandlungen sagen der Epopöe theils wegen ihres Umfanges, theils wegen ihrer epischen Natur völlig zu; aber sie sind doch nur da zu dulden, wo sie unmittelbar in die Haupthandlung einwirken, und ihren Gang aufhalten, beschleunigen, oder verwirren. Nie darf ihnen der Dichter ein unabhängiges Interesse mittheilen, immer müssen sie der Haupthandlung untergeordnet bleiben, sowohl in Ansehung der Ausführlichkeit, als des Interesse, und gleich den Figuren eines historischen Gemäldes die Wirkung und den Eindruck des Hauptgegenstandes noch mehr befördern und erhöhen. Tadelnswerth erscheint daher das Detail, womit in Tasso's befreitem Jerusalem die Gärten der Armida

ausgemalt sind. Auch findet die Einschaltung der Episoden nur da statt, wo in dem Laufe der Haupthandlung selbst ein Stillstand oder Ruhepunkt ist, niemals aber dürfen sie den Fortgang der Erzählung gewaltsam unterbrechen.

§. 592. Die epische Handlung soll sich, so viel möglich, äußerlich entwickeln, (s. §. 589) also einen objektiven Charakter haben. Darum tritt die Persönlichkeit des Dichters im Epos ganz zurück, und die Handlung scheint sich aus und durch sich selbst zu entwickeln. Der epische Sänger steht wie ein bloß beschauendes Wesen über seinen Helden und über seinen Göttern, ordnet und trägt die in seinen mächtigen Tönen lebende Welt mit reinmenschlicher Besonnenheit und Ruhe. Wie unter dem heitern umgebenden Himmel, findet in dem Umfange seines Geistes jedes Ding eine schickliche Stelle, und erscheint in seinem wahren Licht. Die Gemüthsruhe des Sängers macht alle Theile seines Gegenstandes einander gleich; sie verleiht ihnen einerlei Rechte auf die Darstellung. Die weniger bedeutenden, aber zum stätigen Fortgange nöthigen werden nirgends verdrängt, und behaupten dicht neben den wichtigsten den ihnen zugemessenen Raum. Der Charakter des Epos ist ruhige Darstellung des Fortschreitenden, nie aber Darstellung des Ruhenden, oder so genanntes poetisches Gemälde, vielmehr wird das Ruhende selbst als ein Fortschreitendes dargestellt. Alles bewegt sich einfach, ruhig und in gleichmäßigen Schritten; nirgends ist ein Stillstand des Gesanges, aber auch nirgends ein unzeitiges Forteilen; überall herrscht das schönste Gleichgewicht und Maß der stätigen und unermüdlichen Dichtungsweise. Der Sänger verweilt bei jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungetheilter Seele, als ob demselben nichts vorangegangen wäre, und auch nichts darauf folgen sollte, wodurch das Erquickliche einer lebendigen Gegenwart überall gleichmäßig verbreitet wird. In jedem Augenblicke ist daher zugleich sanfte Anregung und Beruhigung. Hierin ist Homer bis jetzt unerreicht, und ausschließlich musterhaft geblieben.

§. 593. Auch die Motivirung darf im Epos, ganz im Gegensatze zum Drama, und selbst zum Roman nicht überwiegend subjektiv seyn, d. h. nicht aus dem Innern der handelnden Personen, von den Leidenschaften, Gefühlen und Bestrebungen, überhaupt nicht von den individuell-persönlichen Verhältnissen zunächst und vorzugsweise ausgehen, sondern muß mehr objektiv

Auffassung und Durchführung an. Die Geschichte muß im historischen Roman auf ihre Selbstständigkeit verzichten, und sich ganz in Poesie auflösen; nur die Grundlage einer solchen Dichtung bleibt geschichtlich. Unläugbar bleibt Walter Scott das Verdienst, den historischen Roman als eine eigenthümliche poetische Gattung begründet zu haben, wenn er auch noch nicht das Höchste darin geleistet hat. Das innerste Wesen des historischen Romans ist in etwas ganz anderem zu suchen, als worin die historischen Darstellungen vor Walter Scott befangen waren. Im historischen Roman des berühmten Schotten ist der Mensch nur ein Produkt der Geschichte, gleichsam eine Blüthe, die aus ihrer Mitte hervorsprießt, von ihren Säften genährt, und von ihren geheimen Kräften festgehalten. Die Helden aller walterscottisirenden Romane sind niemals Ideale, sondern nur Repräsentanten einer ganzen Gattung, sie dienen nur als Faden, um daran die Länder-, Völker- und Sittengemälde aufzureihen. Der Held ist also eigentlich nicht mehr der einzelne Mensch, sondern das Volk. Hier bleibt dem Dichter nur übrig, das Poetische in der Wirklichkeit zu erkennen, nicht es eigenmächtig zu erschaffen. Sobald der Dichter ein Volk schildert, muß er es treu schildern wie die Natur. Das Volk wurzelt einer Pflanze gleich in einem bestimmten Boden und Klima. Der historische Geist einer Gegend ist gewöhnlich das Interessanteste, Reizendste und das vorzugsweise Poetische in derselben. Ein zweites Element bietet der physische Charakter des Volkes selbst dar, die Nationalphysiognomie, die Stammesnatur, das Temperament, worin die Natur eine unerschöpfliche Fülle von anziehenden Eigenthümlichkeiten und echtromantischen Reitzen entfaltet. Hieran knüpft sich das dritte Element, der geistige Charakter des Volks, die Seele desselben. Hiezu kommt noch das letzte Element, das Schicksal, die Thaten, die Geschichte der Völker. Die innerste Eigenthümlichkeit eines Volkes ist zugleich sein äußeres Verhängniß, und diese Ansicht ist der einzige poetische Schlüssel zur Geschichte. Im gedeihlichen Stillleben des Romans kann ein Dichter, ohne sich an die repräsentirenden Heroen zu halten, die ganze Geschichte eines Volks lebendiger und interessanter aufleben lassen, als der Dramatiker und Epiker. So zaubert Walter Scott in seinen bessern Romanen, in denen schottische Geschichten die Grundlage bilden, indem er die Eigenthümlichkeiten, Sitten, Ansichten und Meinungen einer Epoche seines Vaterlands aufführt, und

inne gestellt, gegen jene ankämpfend, auf diese vertrauensvoll sich stützend; so steht der Romanenheld, obgleich scheinbar leidend, auf sich selbst, zwischen den beiden Potenzen seines Ichs, der Sinnlichkeit und der Vernunft, mitten inne handelnd, und entweder dem bösen Princip in Ohnmacht unterliegend, oder dem Guten mit Freiheit sich ergebend. Gehört das eigentliche Epos mehr der antiken Poesie an, so ist dagegen der Roman ein Produkt der modernen Poesie; es waltet darin des Menschen Wille, bloß das Wunderbare in Ahnung, Sehnsucht und Gefühl, die Einfalt, Tiefe und Innigkeit des geistigen Lebens und seiner Erscheinungen, das Wunder des Epos aber fehlt. Weil indeß in keiner Lebensform der Mensch selbst durchgreifend sein Schicksal bestimmt, noch mit aller Anstrengung sich seinen Lebenskreis willkührlich nach Wunsch und Belieben bildet, sondern von allerlei fremden Einwirkungen, von vielen, seiner Macht nicht untergebenen Umständen und Begegnissen abhängt, und wider Absicht und Willen fortgetrieben wird: so muß der Held des Romans, wenn auch nicht unthätig und schwach, doch rücksichtlich des Ganges der Begebenheiten und der Entwicklung des ganzen Getriebes vielfach passiv erscheinen. So erscheinen z. B. der Landpriester von Wackefield, Tom Jones, Wilhelm Meister, Wawerley u. a. Es versteht sich indeß von selbst, daß diese Passivität im Uebrigen mit der größten Thätigkeit verbunden seyn, daß sie auch selbst in Bezug auf die Handlung sich in verschiedenen Graden offenbaren kann. Der Hauptheld bleibt die Seele des Romans. Von ihm aus ergießt sich der romantische Geist über das Ganze. Gewöhnlich beseelt ihn die Liebe, die fast allein noch die poetische Seite des modernen Lebens ausmacht. Gesellt sich zu ihr Heroismus und religiöser Sinn, da erhalten die Werke dieser Gattung den ursprünglichen Farbenton, zumal jene Gemüthlichkeit, wodurch die alten Volksbücher so anziehend sind. In Beziehung auf die Charakteristik des Romans waltet wieder ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Epos und dem Roman ob; werden im Epos die Charaktere nur mit leichten Strichen angedeutet, so werden sie dagegen im Roman auf das bestimmteste gezeichnet. Auch die Gruppirung der übrigen Charaktere sowohl in Beziehung auf den Hauptheld en, als auch unter sich, ist im Roman von Wichtigkeit. Sie muß das Leben und die Handlung bedeutsam bestimmen und bezeichnen, die Charaktere müssen einander selbst mehr hervorheben, oder durch ihre gegensei-

ganzen Nation oder selbst der Menschheit entscheidende Begebenheit. Im Epos gilt es also nicht, wie im Roman und im Drama, das Schicksal eines Einzelnen; darum ruht auch das Interesse im Epos auf der Handlung selbst, nicht auf einem einzelnen Charakter oder auf einzelnen Situationen. Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt, desto natürlicher wird der Mensch dadurch an die ewigwaltende Ordnung der Dinge erinnert. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche anknüpft. Im Epos gestaltet sich die Handlung nicht innerlich wie im Roman, sondern äußerlich als Weltbegebenheit, in einer Reihe großartiger Erscheinungen; nicht die Freiheit des Menschen waltet und herrscht, der Held ist nur das Werkzeug einer höhern Weltregierung; er kämpft also nicht wie in der Tragödie gegen die ewige, alles lenkende Nothwendigkeit feindlich an, sondern er gibt sich vertrauend der höhern Macht hin, stützt sich in seinem Handeln auf sie. Weil nun die Handlung nicht mittelst menschlicher Kraft und Freiheit sich durchführen läßt; so ergibt sich natürlich das Motiv für Einführung bestimmter übermenschlicher Wesen auf dem Wege der Personifikation, um so die Beglaubigung des Ungemeinen durch das Wunderbare zu vermitteln. Das Wunderbare ist in der Epopöe nicht zufällig, sondern wesentlich und nothwendig. Einmischung höherer Wesen, oder die unschicklich so genannte Maschinerie, wo nicht Volksglaube sie bestättigt, ist freilich nichts als Mißverstand; aber ohne diese auf lebendigem Glauben beruhende und dadurch bereits zu bestimmter Charakteristik gelangte Maschinerie entspricht die Epopöe ihrem wahren Begriffe nicht. Bloß allegorische Personen, wie z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade, ermangeln aller belebenden Kraft; auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen und wieder verschwinden, wie in den Gesängen Ossian's, sind zur epischen Magie unzureichend. Diejenigen, welche die epische Maschinerie für überflüssig erklären, suchen das Wunderbare bloß in den Fügungen der den Lauf der Begebenheiten lenkenden Nothwendigkeit, welche über alle menschliche Berechnung hinausliegen, und nur aus einer höhern Ordnung der Dinge begreiflich sind.

§. 590. Schon aus dem Gesagten erhellet, daß für den eigentlichen Epiker das Wichtigste die Geschichtsfabel des Epos sey, oder das Gewebe der Begebenheiten, die geschicht-

Ganze mehr den lyrischen Charakter trägt, und als eine Reihe von Monologen betrachtet werden kann, wie im Werther, dieser elegischen Monotragödie, die aber eben deßhalb auf der Gränze der Lyrik und des Drama steht. Obwohl der Roman in Prosa geschrieben ist, so erhebt sich doch die Sprache in demselben über die gewöhnliche Prosa, ist lebendiger, blühender und musikalischer.

§. 585. Wie es ein komisches Epos gibt, so gibt es auch einen komischen Roman. Das komische Epos entspringt aus der Parodirung des heroischen, nicht so der komische Roman. Der komische Roman faßt die lächerliche Seite des Lebens auf. Er ist entweder rein komisch, wo ein edleres Streben des Menschen sich an Truggestalten heftet, die für ihn den Schein der Realität und der Größe haben, wie im Donquixotte; oder satyrisch, wenn der Dichter das Leben in seiner Entzweiung mit dem Ideale zeichnet, wie Klinger in seinem Faust, oder endlich humoristisch, wie Yorks empfindsame Reisen und die meisten Romane unsers genialen Jean Paul's, wo die Dichtung zwischen dem Komischen und Sentimentalen mitten inne steht, Witz und Gefühl sich den Gegenstand streitig machen, und die Phantasie mit beiden spielt.

§. 586. Ueber den historischen Roman, zu welchem der älteste aller Romane, die Cyropädie des Xenophon gehört, und der besonders in Deutschland so sehr wucherte, haben die Kritiker ein verschiedenes Urtheil gefällt; die meisten haben, vom Standpunkte der poetischen Ansicht aus, den Stab über ihn gebrochen, weil in den meisten Werken dieser Klasse Geschichte und Dichtung nebeneinander, jedes in seinem eigenen Kreise, stehen bleiben, und sich nur äußerlich verbinden. Wo die Geschichte als solche, sich noch immer der Dichtung gegenüber stellt, und nicht ganz in den Aether dieser aufgeklärt und aufgelöst ist, da wird weder dieser, noch jener Genüge geleistet, und statt Licht herrscht eine unerfreuliche Nebeldämmerung, in welcher weder für Wahrheit, noch für Schönheit ein reiner Gewinn möglich ist. Aber sollte der historische Roman nicht auch künstlerische Geltung gewinnen können? Wie die Wirklichkeit überhaupt, sobald sie nur einer ästhetischen Auffassung nicht an und für sich widerstrebt, Gegenstand der poetisch-romanhaften Behandlung werden kann, so auch die eigentliche Geschichte. Es kommt dabei nur Alles gerade auf die echt poetische

Auffassung und Durchführung an. Die Geschichte muß im historischen Roman auf ihre Selbstständigkeit verzichten, und sich ganz in Poesie auflösen; nur die Grundlage einer solchen Dichtung bleibt geschichtlich. Unläugbar bleibt Walter Scott das Verdienst, den historischen Roman als eine eigenthümliche poetische Gattung begründet zu haben, wenn er auch noch nicht das Höchste darin geleistet hat. Das innerste Wesen des historischen Romans ist in etwas ganz anderem zu suchen, als worin die historischen Darstellungen vor Walter Scott befangen waren. Im historischen Roman des berühmten Schotten ist der Mensch nur ein Produkt der Geschichte, gleichsam eine Blüthe, die aus ihrer Mitte hervorsprießt, von ihren Säften genährt, und von ihren geheimen Kräften festgehalten. Die Helden aller walterscottisirenden Romane sind niemals Ideale, sondern nur Repräsentanten einer ganzen Gattung, sie dienen nur als Faden, um daran die Länder-, Völker- und Sittengemälde aufzureihen. Der Held ist also eigentlich nicht mehr der einzelne Mensch, sondern das Volk. Hier bleibt dem Dichter nur übrig, das Poetische in der Wirklichkeit zu erkennen, nicht es eigenmächtig zu erschaffen. Sobald der Dichter ein Volk schildert, muß er es treu schildern wie die Natur. Das Volk wurzelt einer Pflanze gleich in einem bestimmten Boden und Klima. Der historische Geist einer Gegend ist gewöhnlich das Interessanteste, Reizendste und das vorzugsweise Poetische in derselben. Ein zweites Element bietet der physische Charakter des Volkes selbst dar, die Nationalphysiognomie, die Stammesnatur, das Temperament, worin die Natur eine unerschöpfliche Fülle von anziehenden Eigenthümlichkeiten und echtromantischen Reitzen entfaltet. Hieran knüpft sich das dritte Element, der geistige Charakter des Volks, die Seele desselben. Hiezu kommt noch das letzte Element, das Schicksal, die Thaten, die Geschichte der Völker. Die innerste Eigenthümlichkeit eines Volkes ist zugleich sein äußeres Verhängniß, und diese Ansicht ist der einzige poetische Schlüssel zur Geschichte. Im gedeihlichen Stillleben des Romans kann ein Dichter, ohne sich an die repräsentirenden Heroen zu halten, die ganze Geschichte eines Volks lebendiger und interessanter aufleben lassen, als der Dramatiker und Epiker. So zaubert Walter Scott in seinen bessern Romanen, in denen schottische Geschichten die Grundlage bilden, indem er die Eigenthümlichkeiten, Sitten, Ansichten und Meinungen einer Epoche seines Vaterlands aufführt, und

seine erdichteten Personen in deren Geiste auftreten, die wirklich geschichtlichen aber nur gleich Heroen im Hintergrunde vorüber schreiten läßt, das Wesen der alten Zeit in seine neue Dichtung. Weil aber in einem solchen historischen Roman immer nur das Volk als der eigentliche Held des Romans betrachtet werden muß, so ergibt sich das erste Gesetz einer solchen Dichtung von selbst, daß nämlich der Dichter sich einer möglichst objektiven Darstellung befleißige. Das Volk muß immer treu nach der Wahrheit geschildert werden. Walter Scott hat als echter Nationaldichter sich einen von wenigen Dichtern erworbenen Lorbeer verdient. Er zählt aber auch hierin mehrere Nebenbuhler.

§. 587. Psychologische, pädagogische und Kinderromane bleiben aber, aus dem Standpunkte der Kunst betrachtet, immer verwerflich, weil sie ohne poetischen Geist bloß äußere Zwecke verfolgen.

§. 588. Was endlich die Eintheilung der Romane betrifft, so ließ sich bisher kein allgemeines, fest bestimmendes Prinzip der Unterscheidung aufstellen. Jean Paul theilte den Roman nach dem innern Geiste und dem Style dieser Dichtungen in den der italienischen, deutschen und niederländischen Schule. Auch Zeitalter und Nationen liebten, und lieben andere Arten des Romans. Waren die frühesten Ritterromane; so wurden in der Folge, zumal in Spanien und Portugall die Schäferromane Mode; ward durch Richardson der Familienroman allgemein verbreitet; so ist jetzt seit Walter Scott der historische Roman herrschend geworden.

Das Epos oder die Epopöe.

§. 589. Auf der höchsten Stufe der erzählenden Poesie steht die Epopöe oder das Gedicht, was wir vorzugsweise Epos nennen. Die Epopöe als eine besondere Art aus der Gattung der epischen Poesie wird zwar als episches Gedicht allerdings unter den Gesetzen des Epos überhaupt stehen, aber als besondere Art in der Gattung auch ihre Eigenthümlichkeiten haben müssen, durch die es sich von jeder andern epischen Dichtart unterscheidet. Die Handlung des Epos erhebt sich auf mehrfache Weise über den Kreis des Gewöhnlichen zu einer eigenthümlichen Würde und Größe. Das Epos fordert eine große, das Schicksal einer

ganzen Nation oder selbst der Menschheit entscheidende Begebenheit. Im Epos gilt es also nicht, wie im Roman und im Drama, das Schicksal eines Einzelnen; darum ruht auch das Interesse im Epos auf der Handlung selbst, nicht auf einem einzelnen Charakter oder auf einzelnen Situationen. Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt, desto natürlicher wird der Mensch dadurch an die ewigwaltende Ordnung der Dinge erinnert. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche anknüpft. Im Epos gestaltet sich die Handlung nicht innerlich wie im Roman, sondern äußerlich als Weltbegebenheit, in einer Reihe großartiger Erscheinungen; nicht die Freiheit des Menschen waltet und herrscht, der Held ist nur das Werkzeug einer höhern Weltregierung; er kämpft also nicht wie in der Tragödie gegen die ewige, alles lenkende Nothwendigkeit feindlich an, sondern er gibt sich vertrauend der höhern Macht hin, stützt sich in seinem Handeln auf sie. Weil nun die Handlung nicht mittelst menschlicher Kraft und Freiheit sich durchführen läßt; so ergibt sich natürlich das Motiv für Einführung bestimmter übermenschlicher Wesen auf dem Wege der Personifikation, um so die Beglaubigung des Ungemeinen durch das Wunderbare zu vermitteln. Das Wunderbare ist in der Epopöe nicht zufällig, sondern wesentlich und nothwendig. Einmischung höherer Wesen, oder die unschicklich so genannte Maschinerie, wo nicht Volksglaube sie bestättigt, ist freilich nichts als Mißverstand; aber ohne diese auf lebendigem Glauben beruhende und dadurch bereits zu bestimmter Charakteristik gelangte Maschinerie entspricht die Epopöe ihrem wahren Begriffe nicht. Bloß allegorische Personen, wie z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade, ermangeln aller belebenden Kraft; auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen und wieder verschwinden, wie in den Gesängen Ossian's, sind zur epischen Magie unzureichend. Diejenigen, welche die epische Maschinerie für überflüssig erklären, suchen das Wunderbare bloß in den Fügungen der den Lauf der Begebenheiten lenkenden Nothwendigkeit, welche über alle menschliche Berechnung hinausliegen, und nur aus einer höhern Ordnung der Dinge begreiflich sind.

§. 590. Schon aus dem Gesagten erhellet, daß für den eigentlichen Epiker das Wichtigste die Geschichtsfabel des Epos sey, oder das Gewebe der Begebenheiten, die geschicht-

liche Grundlage der epischen Handlung. Weil das Wahre und Wunderbare sich in jeder Beziehung einander durchdringen müssen; so wird eine große Begebenheit, welche ein passender Stoff für das Epos seyn soll, in die dunkle Ferne der Vergangenheit zurücktreten müssen, damit die höhern Mächte nach irgend einer poetischen Mythik in den historischen Theil der Komposition natürlich verflochten werden, und nicht etwa bloße poetische Figuren spielen. Um der echten Epopöe ihren hohen Ernst, ihre volle Würde zu sichern, sey der Stoff der epischen Handlung eine wirkliche geschichtliche Begebenheit. Dadurch gewinnt das Epos zugleich individuelle Bestimmtheit. Am meisten aber eignen sich Nationalbegebenheiten, die im Munde des Volkes leben. Den Stoff zum Epos gibt also die Sage. Jedes Volk bewahrt ohne Zweifel in seinen Ueberlieferungen einen Moment, welcher sein Daseyn entschied. Dieser Moment liegt bei allen Völkern in einer Zeit, wo die Naturkräfte personificirt erscheinen, wo der Mensch nicht bloß ringen muß mit seines Gleichen, sondern auch mit dem furchtbaren Unbekannten. Darum kann auch ein jedes Volk nur eine Nationalepopöe haben. In einer solchen wird das Wahre der Geschichte ganz vom Wunderbaren durchdrungen, das Natürliche ganz in das Uebernatürliche verflochten und aufgelöst, die Geschichte gleichsam schon im epischen Geiste vorgebildet seyn. Aber der epische Dichter bearbeitet den geschichtlich gegebnen Stoff nicht mit historischer Treue, sondern mit poetischer Nothwendigkeit. Er läßt daher weg, was nicht wesentlich zum Ganzen gehört, ändert ab, damit sich alles zum Zwecke füge, setzt hinzu, wodurch dieser besser erreicht wird. Dadurch wird auch der historisch gegebne Stoff Werk seiner Erfindung; der Dichter schafft etwas Neues aus dem Alten. Das Epos umfaßt Eine Haupthandlung, die aber unendlich reich seyn muß an großen und pathetischen Momenten. Es ist das freie Spiel gewaltiger Kräfte, die alle nach einem Ziele streben, aber in diesem Streben selbst sich oft einander hemmen, oder feindlich berühren. Die Hauptpersonen in einem solchen Gedichte werden außerordentliche Menschen, Lieblinge der Götter, werden Heroen seyn. Die höchste Thätigkeit menschlicher und übermenschlicher Kräfte wird freilich gewöhnlich im Kampfe mit entgegengesetzten Kräften erscheinen, doch muß nicht aller Heroismus martialisch seyn; sondern der epische Heroismus kann so mannichfaltig seyn, als es ungemeine menschliche Kraftäußerungen gibt,

durch welche wichtige nationale, oder auch allgemein menschliche Angelegenheiten zur Entscheidung gebracht werden können.

§. 591. Die zweite Forderung, die an den epischen Dichter gemacht wird, ist die gehörige Organisirung des gewählten Stoffes. Es ist also Aufgabe für ihn, eine solche Handlung zu bilden, worin nichts zu viel, nichts zu wenig vorkommt, und jedes Einzelne so gestellt und ausgeführt wird, daß es sich auf eine natürliche und verhältnißmäßige Art auf das Ganze bezieht. Er geht daher von einer Idee aus, und führt alles, selbst das fremdartig Scheinende, dahin zurück, und bringt so in das Mannichfaltige Einheit, Ordnung und Zweckmäßigkeit. Es bildet sich eine Kette von Ursachen und Wirkungen, wovon diese auf jene zurückgeführt, jene gegen diese abgewogen erscheinen, und ein beseelendes Princip das Ganze organisch durchdringt. Die Kürze und Länge der Zeit, das Festhalten an einem Orte kommt hiebei weniger in Betracht, wenn nur die Handlung sich ununterbrochen fortbewegt. Doch muß auch hier Maß und Ziel seyn, wenn die Erzählung nicht unangenehm werden soll. Der epische Dichter führt uns zwar gleich anfangs in die Mitte der Handlung (in medias res) hinein, holt aber alles das, was sich früher ereignet, was die Handlung vorbereitet, eingeleitet hat, mit historischer Ausführlichkeit nach. Ist der Schluß des epischen Gedichts auch nicht nothwendig ein wirkliches Ende, über das hinaus sich nun nichts mehr hinzufügen ließe; so müssen doch alle einzelne Theile des Ganzen darin auf befriedigende Weise zusammenkommen. Die Einheit der epischen Handlung bleibt aber von der dramatischen wesentlich verschieden. Diese Einheit des Epos fordert auch organisches Eingreifen der Episoden. Episoden, Zwischen- oder Nebenhandlungen sagen der Epopöe theils wegen ihres Umfanges, theils wegen ihrer epischen Natur völlig zu; aber sie sind doch nur da zu dulden, wo sie unmittelbar in die Haupthandlung einwirken, und ihren Gang aufhalten, beschleunigen, oder verwirren. Nie darf ihnen der Dichter ein unabhängiges Interesse mittheilen, immer müssen sie der Haupthandlung untergeordnet bleiben, sowohl in Ansehung der Ausführlichkeit, als des Interesse, und gleich den Figuren eines historischen Gemäldes die Wirkung und den Eindruck des Hauptgegenstandes noch mehr befördern und erhöhen. Tadelnswerth erscheint daher das Detail, womit in Tasso's befreitem Jerusalem die Gärten der Armida

ausgemalt sind. Auch findet die Einschaltung der Episoden nur da statt, wo in dem Laufe der Haupthandlung selbst ein Stillstand oder Ruhepunkt ist, niemals aber dürfen sie den Fortgang der Erzählung gewaltsam unterbrechen.

§. 592. Die epische Handlung soll sich, so viel möglich, äußerlich entwickeln, (s. §. 589) also einen objektiven Charakter haben. Darum tritt die Persönlichkeit des Dichters im Epos ganz zurück, und die Handlung scheint sich aus und durch sich selbst zu entwickeln. Der epische Sänger steht wie ein bloß beschauendes Wesen über seinen Helden und über seinen Göttern, ordnet und trägt die in seinen mächtigen Tönen lebende Welt mit reinmenschlicher Besonnenheit und Ruhe. Wie unter dem heitern umgebenden Himmel, findet in dem Umfange seines Geistes jedes Ding eine schickliche Stelle, und erscheint in seinem wahren Licht. Die Gemüthsruhe des Sängers macht alle Theile seines Gegenstandes einander gleich; sie verleiht ihnen einerlei Rechte auf die Darstellung. Die weniger bedeutenden, aber zum stätigen Fortgange nöthigen werden nirgends verdrängt, und behaupten dicht neben den wichtigsten den ihnen zugemessenen Raum. Der Charakter des Epos ist ruhige Darstellung des Fortschreitenden, nie aber Darstellung des Ruhenden, oder so genanntes poetisches Gemälde, vielmehr wird das Ruhende selbst als ein Fortschreitendes dargestellt. Alles bewegt sich einfach, ruhig und in gleichmäßigen Schritten; nirgends ist ein Stillstand des Gesanges, aber auch nirgends ein unzeitiges Forteilen; überall herrscht das schönste Gleichgewicht und Maß der stätigen und unermüdlichen Dichtungsweise. Der Sänger verweilt bei jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungetheilter Seele, als ob demselben nichts vorangegangen wäre, und auch nichts darauf folgen sollte, wodurch das Erquickliche einer lebendigen Gegenwart überall gleichmäßig verbreitet wird. In jedem Augenblicke ist daher zugleich sanfte Anregung und Beruhigung. Hierin ist Homer bis jetzt unerreicht, und ausschließlich musterhaft geblieben.

§. 593. Auch die Motivirung darf im Epos, ganz im Gegensatze zum Drama, und selbst zum Roman nicht überwiegend subjektiv seyn, d. h. nicht aus dem Innern der handelnden Personen, von den Leidenschaften, Gefühlen und Bestrebungen, überhaupt nicht von den individuell-persönlichen Verhältnissen zunächst und vorzugsweise ausgehen, sondern muß mehr objektiv

seyn, d. h. in Ereignissen, scheinbaren Zufällen, Einwirkungen höherer Mächte und Aehnlichem liegen.

§. 594. Im Epos findet ferner nicht der Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit statt, wie im Drama; der Mensch unterliegt nicht dem Schicksale, gegen welches er mit der ganzen Energie seines Wesens ankämpfte, sondern er fügt sich willig, er handelt nach der Leitung und dem ewigen Rathschluß der Götter. Im Epos tritt an die Stelle des Schicksals hohe Zufälligkeit. Die alles lenkende Nothwendigkeit kommt den Absichten des epischen Helden zu Hilfe durch eine Folge von Ereignissen, welche keine menschliche Klugheit berechnen, keine menschliche Einsicht vorhersehen konnte, und welche also in Hinsicht seiner Individualität hätten mißlingen müssen. Da diese Ereignisse nicht aus der freien Kraft und Thätigkeit des epischen Helden ausgehen, so erscheinen sie in Beziehung auf das Subjekt zufällig.

§. 595. Die Natur der epischen Dichtung bringt es mit sich, daß sie eine Reihe hervorstechender Charaktere enthülle; denn in das allgemeine Interesse der Menschheit oder einer ganzen Nation sind alle Interessen der Einzelnen verflochten; der Kampf eines Volks greift in alle Verhältnisse des Lebens, in alle Stände, in alle Alter und Geschlechter ein; jede höhere menschliche Kraft muß hier erscheinen in individueller Gestalt und eigenthümlicher Wirksamkeit. Dadurch entsteht zugleich in dem Epos eine Lebendigkeit und Allgemeinheit, wodurch es einer Welt gleicht. Aber aus der Mitte der mannichfaltigsten Charaktere muß eine Hauptperson hervorragen, die übrigen an Kraft und Würde überstrahlend, der Einheitspunkt der verschiedenen Gruppen, der epische Held, an dessen Schicksal das Schicksal des Menschengeschlechts oder des Volkes geknüpft ist. Aber rücksichtlich des Haupthelden unterscheidet sich das Epos abermals von der Tragödie. In dieser bewegt sich alles um den Haupthelden, wie um einen Mittelpunkt; im Epos kann der Hauptheld auch auf längere Zeit, wie z. B. in der Ilias, in den Hintergrund zurücktreten. Die andern Personen sind nicht bloß um seinetwillen da, er ragt nicht auf eine dürftige Art einzeln hervor; viele begleiten, umgeben, nähern sich ihm vielfach, stehen ihm entgegen, und Gestalten und Gruppen wechseln. Daß übrigens auch im Epos jeder Charakter poetisch aufgefaßt, und folglich mit bestimmter Individuali-

tät und zugleich mit idealer Geltung dargestellt werden müsse, versteht sich von selbst. Vor allem handelt es sich um Auffindung des innern Lebenspunktes, gleichsam des Keimes, aus dem sich die ganze Gestalt allmälig bis zu ihrer Vollendung entwickelt. Die Entwicklung des Charakters muß aber von innen ausgehen, und dieser muß sich lebendig in Wort und That darstellen. Doch ist dem Epiker auch die indirekte Charakterschilderung, welche im Drama durchaus verwerflich seyn würde, gestattet; in gewissen Fällen ist sie sogar noch die feinere Art. Ein unübertrefflich schönes Beispiel davon gibt die Kunst, mit der Homer die Schönheit der Helena charakterisirt. Einen ideal-vollkommnen Charakter, wie Jesus in der Messiade, gestattet das Epos, aber einen rein unvollkommnen Charakter, feige, schadensüchtige, ehrlose Schwäche stößt die Muse wie einen Wurm von sich. Uebrigens müssen auch Charaktere nach einem bestimmten Standpunkte, nach Zeit, Ort, Nationalität und andern damit unmittelbar oder mittelbar zusammenhängenden Beziehungen entworfen werden. Der Natur des Epos gemäß sind die Umrisse eines epischen Charakters größer, und die Züge erscheinen eben darum im Einzelnen schwächer, unbestimmter, und gewähren nur im Ganzen, in einer gewissen Entfernung, eine übersehbare deutliche Vorstellung. Uebrigens müssen die epischen Charaktere nicht nur an sich verschieden, sondern auch mannichfaltig abgestuft seyn; vorzüglich aber wird sich die künstlerische Weisheit durch ihre Zusammenstellung, Gruppirung und gegenseitige Einwirkung kund geben.

§. 596. Was endlich die epische Darstellung betrifft, so ergibt sie sich aus dem eigenthümlichen Wesen des Epos von selbst. Die Großartigkeit, der erhabene Gang, der würdevolle Ernst einerseits, die Objektivität und die gehaltne Breite der Handlung andererseits, sollen zunächst und vorzüglich durch die Darstellung zu reiner, klarer Anschauung gebracht werden. Ruhige Entfaltung und objektive Klarheit des Dargestellten werden die Haupteigenschaften des epischen Vortrags ausmachen; er wird sich gleich weit von lyrischer Lebendigkeit, und von der Raschheit des Drama entfernt halten, sein Gang ist weitausgreifend und gehalten. Der epische Ausdruck soll bei aller Würde höchst einfach und natürlich seyn. Er meide daher eben so die lyrische Metaphernsprache, als üppige Auswüchse und rhetorischen Schmuck; denn diese verletzen den Ernst und die Würde des Epos; durch ihre edle Ein-

zelt wird die epische Sprache zugleich geeignet seyn, das Hohe und Niedrige, das Große und Kleine auf würdige Art auszudrücken. Zur Veranschaulichung bedient sie sich vorzüglich bezeichnender Beiwörter (epitheta) und treffender Gleichnisse. In solchen malerischen Beiwörtern, durch welche oft allein einer Vorstellung die lebendigste Anschaulichkeit verliehen wird, bewiesen sich Homer, v. Göthe und Voß als Meister. Gleichnisse haben die Wirkung reflektirter Farben, das Kolorit eines Gegenstandes erhält durch sie, wenn sie kunstgemäß sind, einen Glanz und Reitz, welchen die ursprüngliche Farbe an sich nicht hatte. Vorzüglich wendet aber der epische Dichter Gleichnisse da an, wo er ihrer Natur nach schnell vorübergehende Gegenstände darzustellen hat.

§. 597. Die Grundform epischer Darstellung ist die erzählende; doch kann sie sehr oft in die dramatisch-dialogische übergehen, indem jede lebhaftere Darstellung von Leidenschaft und Handlung schon von selbst in den Dialog übergeht. Nur ist der epische Dialog wieder verschieden vom dramatischen, weniger abgebrochen, weniger rasch fortschreitend, und darum gehaltener. Auch die Reden, welche einen großen Theil des epischen Gesanges ausmachen, tragen das Gepräge des Epos. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziele, wenn dieß auch in dem Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende vorbereitet wird, scheint doch nur um sein selbst willen dazustehen, ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich-belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt.

§. 598. Von dem innern geistigen Rhythmus im Vortrag des Epos ist der demselben eigenthümliche Vers nur Ausdruck und hörbares Bild. Nur der Hexameter ist die wahrhaft epische Dichtart. Der griechische Hexameter hat weder einen fallenden Rhythmus, wie z. B. der trochäische Tetrameter, der daher leidenschaftlich mit sich fortreißt; noch einen steigenden, wie der jambische Trimeter, der sich bei einem gehaltenen Hinanstreben doch entschieden rüstig und gleichsam handelnd zeigt, natus rebus agendis, wie Horaz sagt; sondern ist schwebend, stätig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen, und kann deßwegen, ohne zu ermüden, den Hörer auf einer mittlern Höhe in ungemessene Weiten forttragen. Wie bei den Alten der Hexameter der ruhigste Vers ist, so die acht- oder vierzeilige, fünffüßige Stanze

bei den Neuern. Der achtzeiligen Stanze fehlt es auf der einen Seite nicht an der epischen Ruhe und Besonnenheit, auf der andern neigt sie sich gern zum Rührenden und Humoristischen, so wie ihre drei wiederkehrenden Reime den Gegenstand mit magischer Kraft festzuhalten scheinen. Durch die letztere Eigenthümlichkeit ist sie die für das romantische Epos angemessenste rhythmische Form.

Milton hat den Jambus gewählt, der nicht nur wegen seiner Einförmigkeit sich weniger eignet für ein Gedicht von solcher Länge, sondern auch zu rüstig und zu handelnd ist. Dante bediente sich der Terzine, die dem magischen Helldunkel der Divina Comedia ganz entspricht.

§. 599. Endlich sind noch gewisse äußerliche Formbestimmungen des Epos zu bemerken, nämlich die Ankündigung des Hauptinhalts und die Anrufung irgend eines höhern Wesens. Erstere sey nicht zu allgemein, nicht zu viel versprechend, sondern überdacht, kurz und bescheiden. Letztere sey dem Gegenstande gemäß, ehrerbietig und feierlich. Oft wird sie in die Ankündigung verwebt, die dann dadurch bescheidner und minder anmaßlich wird. — Seiner äußern Form nach, wird das Epos in Abschnitte abgetheilt, die bei den Homerischen Gedichten, als einzelne für sich bestehende Theile eines nachmaligen Ganzen, Rhapsodien heißen, und von den Römern und den Neuern Bücher oder Gesänge genannt werden. Ihre Anzahl wird durch den Umfang des Inhalts und den Entwurf des Dichters bestimmt; wie sich überhaupt für Zeit und Dauer der epischen Handlung im Allgemeinen keine Gränzen festsetzen lassen. Die Stelle jener Abtheilungen ist jedoch nicht ganz willkührlich, sondern fordert zur Veranlassung einen gewissen Stillstand und Ruhepunkt in der Haupthandlung selbst, oder irgend einen Uebergang, welcher die Pause des Dichters rechtfertigt.

§. 600. Diese bisher erörterte rein epische Weise und Form kann sich auch mit einem an sich unepischen Inhalte auf eine Art organisch verbinden, daß daraus neue, eigenthümliche Dichtformen hervorgehen, die, wenn sich ein echt dichterischer Geist darin ausspricht, nicht als verwerflich angesehen werden dürfen. Unter diesen Abarten des Epos sind die vorzüglichsten: 1) das historische, 2) das romantische, 3) das idyllische, und 4) das komische.

§. 601. Das historische Epos, wie Lucan's Phar-

falia und Glower's Leonidas, unterscheidet sich vom eigentlichen Epos bloß durch die Ausschließung des Wunderbaren, als welches unverträglich ist mit Gegenständen, welche ganz der Geschichte angehören. Bei Gestaltung des historischen Stoffes wird die produktive Kraft des Dichters mehr oder weniger beschränkt seyn, je näher oder ferner ein solcher Stoff seiner Zeit liegt, und je mehr oder weniger die Phantasie freien Spielraum erhält. So hätte Alexanders Leben und Thaten, der Untergang des Darius, der Zug nach Indien einem griechischen Dichter sogleich einen günstigen Stoff dargeboten, wenn es einen gegeben hätte, der diesen Gegenstand hätte besingen mögen. So war die Wahl Camoens zur Lusiade sehr glücklich.

§. 602. Das romantische Epos ist eine Frucht des Mittelalters, entsprossen aus der eigenthümlichen Mischung von Heroismus, Religiosität und Liebe, welche den Geist des Ritterwesens bezeichnet. Das Wesen der romantischen Poesie bezeichnet im Gegensatze zur klaren Bestimmtheit der antiken ein magisches Helldunkel. Den Stoff des romantischen Epos bilden ritterliche Abenteuer; das Wunderbare, dem Geiste jenes Zeitalters gemäß, Zauberer, Riesen, Geister, Feen, Gnomen u. s. w.; der Handlung mangelt es daher an welthistorischer Bedeutung, und an geschichtlicher Beglaubigung; Scherz und Ernst, Ironie und Begeisterung, heitre Laune und Feierlichkeit wechseln miteinander ab; die Episoden werden ausführlicher, die Zeichnung der Charaktere wird unbestimmter, das Kolorit glänzender und üppiger, die Darstellung subjektiver; kurz das romantische Epos gleicht einer großen musikalischen Phantasie, welche reich ist an kühnen Gängen, und durch die unendliche Abwechslung von Verwicklungen, Auflösungen und neuen Verkettungen in Erstaunen setzt, aber doch unfähig ist, am Schlusse das Zerstreute in ein Ganzes zu sammeln, und einen bleibenden Haupteindruck im Gemüthe zurückzulassen.

§. 603. Das idyllische Epos ist eine Erfindung der Deutschen, wozu aber das Vorbild schon in der Odyssee gegeben war. Das Naive macht seinen unterscheidenden Charakter. Von der Idylle unterscheidet es sich schon durch das bedeutendere Interesse der Handlung und durch den größern Umfang; aber zwischen den beiden Mustern dieser Gattung, Vossen's „Luise“ und v. Göthe's „Hermann und Dorothea“ waltet noch ein anderer wesentlicher

Unterschied ob. Vossens Luise ist das idyllische Gemälde eines Familienkreises, dessen Glieder mehr in ihrem Seyn, als in ihrem Handeln dargestellt werden; v. Göthe's Hermann und Dorothea hat bewegenden Fortschritt und das Interesse nicht nur des Familienvaters, sondern zugleich des Staatsbürgers.

§. 604. Wird die Form und der Ton des Epos auf ein fremdartiges, kleinliches Objekt angewandt, so geht daraus das komische Epos hervor, das also eigentlich eine Parodie der ganzen Dichtart ist. Das Lächerliche geht immer aus dem seltsamen Kontrast hervor. Jedoch hat auch das komische Epos mehrfache Weisen, es ist entweder rein komisch, oder mehr satyrisch, und humoristisch, bald eigentliche Parodie, bald mehr Travestie, wie Scarron's und Blumauer's Aeneis; letztere sollte aber strenge genommen nicht zur epischen Poesie gezählt werden. Eine komische Epopöe, die ganz den Namen verdient, wird noch erwartet. In ihr muß das Ideal der erzählenden Kunst sich umkehren, so daß das höchste epische Interesse sich in den höchsten Effekt des Lächerlichen auflöset. Ein solches wird dann eben so weltumfassend seyn, als die ernste Epopöe. Nur zwey Werke, aber beide von empörender Natur, Voltaire's Pucelle und Parny's Götterkrieg sind bis jetzt der wahren Idee des komischen Epos nahe gekommen. Ersterer hat den Namen der Jungfrau mit frechem Spotte geschändet, letzterer das Heilige ins Komische umgebildet, und es wieder durch frivole Einmischung der Sinnlichkeit gestört.

Geschichtlicher Ueberblick der epischen Poesie überhaupt.

§. 605. Die Geschichte der epischen Poesie beginnt im Oriente, wofern man den hieher gehörigen Erzeugnissen der indischen Literatur ihr vorgebliches hohes Alterthum zugestehen will. Aus dieser verdienen die großen Gedichte Ramayuna (von Valmiki), Mahabharata (von Vyasa), Sisupala-Badha (von Magha) Erwähnung. Alle drei Dichtungen haben, wie es scheint, eine national-geschichtliche Grundlage, mit welcher sich das religiös-mythische Moment innigst verwebte. — In der hebräischen Literatur findet sich keine eigentlich epische Dichtung. — Die Perser sind auch im epischen Fache mit Auszeichnung zu nennen, doch fallen die betreffenden Erzeugnisse ihrer Dichtkunst in die Zeiten nach Christus. Zunächst ist das eigentliche Epos

Schah-Nameh des Dichters Ferdussi († 1030) zu erwähnen. Als Verfasser moralischer Erzählungen aber Saadi (s. §. 524). — Im Fache des Mährchens ist die arabische Literatur ausgezeichnet. Am berühmtesten ist die arabische Mährchensammlung „Tausend und eine Nacht" geworden. Viele Erzählungen der Art wurden durch die Kreuzfahrer nach Europa herüber gebracht, und sind in vielen französischen Fabliaux und Contes wiedergegeben. Im Roman ist Hariri († 1124) durch seine Mekamat, oder Sitzungen, Consessus, eine Art Gil-Blas — und Tofail (um die Mitte des 12. Jahrhunderts nach Christi) durch den philosophischen Roman „der Naturmensch" bekannt geworden.

Unter den Griechen steht Homeros (wahrscheinlich um 1000 v. Chr.) oben an. Seine Ilias ist das höchste Muster der eigentlichen Epopöe. Die Odyssee nähert sich schon dem idyllischen Epos. Charakterisirung beider Werke. Die angeblich homerische Batrachomyomachie. Ueber die kyklischen Dichter. Erinnerung an einige verloren gegangene epische Gedichte (des Peisandros und Panyasis Herakleia, des Antimachos Thebaide). Im alexandrinischen Zeitalter ist Apollonios Rhodios (bl. um 238 v. Chr.) wegen seiner Argonautica zu erwähnen. Das epische Gedicht des Koluthos (vielleicht um 500 n. Chr.) vom Raube der Helena und das des Tryphiodoros Troja's Zerstörung, sind unbedeutend. — Die poetische Erzählung: „Hero und Leander" wird zwar dem uralten Musäos beigelegt, fällt aber in die Zeit nach Chr. Unter den Romanendichtern der Griechen, die unter dem Namen der Erotiker bekannt sind, verdienen Auszeichnung: Heliodoros (um die Zeit K. Theodosius d. Gr.). Er dichtete Aethiopica in 10 B. von der Liebe des Theagenes und der Chariklea; Achilles Tatios (im 3. oder 4. Jahrhundert) schrieb die Liebesgeschichte des Kleitophon und der Leukippe in acht Büchern. Minder bedeutend sind des Longos (vielleicht aus dem 5. Jahrhundert) Schäferroman: Daphnis und Chloe — des Xenophon's aus Ephesos Geschichte des Habrokomes und der Anthia in 5 B. — des Chariton aus Aphrodisias Chäreas und Kallirrhoe in 8 B. — endlich des Eustathios (oder Eumathios) Ismenias und Ismene in 11 B.

Die Römer haben Ausgezeichnetes in der epischen Dicht-

kunst aufzuweisen, nur fehlt der eigentlichen Epopöe nationale Selbstständigkeit; zu sichtbare Nachahmung der griechischen Muster beschränkt den reinen ästhetischen Werth derselben. Die ersten literärischen Anfänge der epischen Dichtkunst bei den Römern sind meist nur versificirte Geschichts-Erzählungen. Eine solche Darstellung der römischen Geschichte lieferte bereits Livius Andronicus (um 240 v. Chr.); auch übersetzte er die Odyssee in lateinische Verse, ohne gleichförmiges Versmaß. Sein Zeitgenosse Cn. Nävius (um 204 v. Chr.) verfaßte außer einer Uebersetzung der Kyprischen Ilias auch ein heroisches Gedicht vom ersten punischen Kriege in saturninischen Versen, wovon noch Fragmente übrig sind. Höher erhob sich Q. Ennius († 169 v. Chr.), der eigentliche Vater der römischen Dichtkunst. Außer einem epischen Gedichte Scipio, verfaßte er Annalen in 18 B., die Geschichte der Römer von den ältesten Zeiten bis auf sein Zeitalter darstellend. Er bediente sich des Hexameters. In der poetischen Erzählung zeichnete sich zuerst C. Val. Catullus (geb. 86 v. Chr.) durch sein Epithalamium Pelei et Thetidos aus; als der erste Epiker Roms glänzt P. Virgilius Maro († 19 v. Chr.) durch seine Aeneis. Charakterisirung derselben. Ihm wird auch das Gedicht Culex, eine Art komisches Epos, und die poetische Erzählung Ciris zugeschrieben. Dem Virgil folgten im eigentlichen Epos: M. Annäus Lucanus († 65 n. Chr.). Pharsalia. — C. Silius Italicus († um 100 n. Chr.). Punica. — C. Valerius Flaccus († 88 n. Ch.). Argonautica. — P. Papinius Statius (um 95 n. Chr.). Thebais und Achilleis. — Claudius Claudianus (um 395 n. Chr.) schrieb zwei epische Gedichte, den Raub der Proserpina und eine unvollendet gelassene Gigantomachie. — In der poetischen Erzählung verdienen des Ovidius Metamorphosen alle Auszeichnung. Im Roman verdient Lucius Apulejus (in der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.) Erwähnung durch seinen goldenen Esel, Metamorphoses betitelt, in 11 B., worin besonders die zartgehaltne Episode: „Amor und Psyche“ ausgezeichnet ist. — Neuere lateinische Epiker sind Vida, Sannazar, Ceva (Jesus puer). — Die mittelalterliche Poesie, vorzüglich im 12. und 13. Jahrhundert, bietet im epischen Gebiete einen großen und mannichfaltigen Reichthum. Eigentliche Epopöen, Romane, Erzählungen,

Romanzen und Balladen bilden den größern Theil der poetischen Literatur dieser Periode. Die epischen Dichtungen jener Zeit gingen aus vielartig gemischten und ziemlich gemeinschaftlichen Sagen hervor. Unter diesen zeichneten sich folgende Sagenkreise aus: der vom König Arthur und seiner Tafelrunde, welchem sich der vom heil. Graal anschließt; der normannische, welcher sich jedoch innigst mit dem Ersteren so wie mit fast allen andern verflochten hat; dann der von Karl dem Großen und seinen Paladinen; ferner ein antik-romantisirter vom trojanischen und thebanischen Krieg, besonders aber vom Leben und den Thaten Alexander's des Großen, der nach dem ersten Kreuzzuge aus dem Orient herüber wanderte; endlich ein eigentlich deutscher, den vorzüglich mehrere die Völkerwanderung betreffende Sagen gestalteten. Ministerialen und Mönche wurden Erzähler von Schwänken und Legenden. Vom Anfang des 12. Jahrhunderts bis zum Anfange des 14. wurde nun das ganze Gebiet epischer Dichtung auf die mannichfaltigste und oft wunderlichste Weise angebaut und bereichert. Die eigentlichen Provenzalen lieferten Mehreres in der Form der Novelle, auch größere epische Dichtungen; der Ritterroman, die Fabliaux und Contes blühten besonders in Nord-Frankreich, wo zumal der normanische Rittergeist dieselben veranlaßte. In Spanien bildete sich besonders die Romanze, eben so in England (und vorzüglich Schottland), wo auch die historisch-poetische Erzählung im engern Sinne (Histoire des Bretons) Eingang fand. Italien schloß sich an die Provenzalen an. Deutschland bietet ein reiches Feld in fast allen Arten epischer Dichtungen. Die bedeutendsten sind: das Heldenbuch. Als erste Bearbeiter Einiger dieser Heldenlieder des Heldenbuchs werden besonders Wolfr. von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen bezeichnet. — Das Niebelungenlied, das eigentliche Nationalepos der Deutschen. Charakterisirung desselben. In seiner gegenwärtigen Gestalt gehört es ohne Zweifel in die 2. Hälfte des 12., oder in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Sein Verfasser ist ungewiß. — Ferner das episch-satyrische Gedicht Reinecke der Fuchs, dessen Ursprung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt. Endlich dürfen wenigstens die Schwänke von Hans Sachs nicht vergessen werden. —

Die neueuropäische epische Nationalpoesie beginnt in Italien mit Dante Alighieri († 1321). Seine Divina Comedia gehört in vieler Beziehung hieher. Charakterisirung derselben. Boccaccio († 1375). Ausgezeichneter Novellist. Il Decamerone u. a. Sacchetti († 1400). Novellist. Luigi Pulci († 1487). Vater des romantischen Epos. Il Morgante maggiore. Bojardo († 1494). Romantisches Epos. L' Orlando inamorato. Umgearbeitet (rifatto) von Berni. Luigi Ariosto († 1533). Vollender des romantischen Epos. L' Orlando furioso. Charakterisirung desselben. Bandello (um die Mitte des 16. Jahrhunderts). Novellist. Trissino († 1550). Eigentliches Epos. Italia liberata da' Goti. Bernardo Tasso († 1569). Romantisches Epos. L' Amadigi. (Nach dem Spanischen). Il Floridante. (Unvollendet). Torquato Tasso († 1595). Eigentliches Epos. Gerusalemme liberata. Charaterisirung desselben. Tassoni († 1635). Unter den Neuern Vater der komischen Epopöe. La secchia rapita. Fortinguerra († 1735). Komisches Epos. Il Ricciardetto. Casti († 1803). Novelle galanti. Manzoni. Roman.

In der spanischen Literatur glückte weniger das eigentliche Epos; denn das einzige die Bedeutung und Größe der Epopöe anstrebende, aber bloß historische Gedicht ist die Auracana des Alonzo de Ercilla († gegen 1600); desto mehr die Romanze, die Novelle und der Roman. Ihr Epos muß der Amadis von Gallien vertreten, der aus den Zeiten der Chevalerie den Spaniern eigenthümlich anzugehören scheint. Mendoza (s. §. 524). Roman. Lazarillo, zu welchem als Seitenstück Aleman (gegen 1600) den Guzman schrieb. Montemayor (s. §. 524). Schäferroman. Diana. Cervantes († 1616). Einer der größten Novellisten und Romanendichter. Sein Donquixotte bleibt das erste klassische Muster des neuern Romans. Charakterisirung desselben. Außerdem dichtete er einen Schäferroman Galatea, und einen Pilgerroman. Hidalgo (zu Anfang des 17. Jahrhunderts). Erzählungen. Montalvan (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts). Novellen. Quevedo (s. §. 555). Roman. Gran Tacano. —

In der portugiesischen Literatur hat sich Camoens († 1579) durch seine Lusiade verewigt. Charakterisirung dieser eigentlichen Epopöe. Im Fache des Romans blühete in Portu-

gal vorzugsweise der Schäferroman. Erwähnung verdienen Ribeyro, Rodriguez Lobo, F. de Moraes, F. d. Castanheira Turacem.

Die französische Literatur war glücklicher in den übrigen epischen Dichtarten, als im eigentlichen Epos. Zunächst begegnet man der poetischen Erzählung und dem Romane. Marot (s. §. 524). Komische Erzählung. St. Gelais (s. §. 524). Komische Erzählung. Fr. Rabelais († 1553). Satyrisch-allegorischer Roman. La vie du grand Gargantua, père de Pantagruel. Jean Passerat († 1602). Naive Erzählung. Honoré d' Urfé († 1625). Roman. L' Astrée. Calprenede († 1663.) Heroische Romane. Magdalena de Scudery († 1701). Heroische Romane in großer Zahl. Boileau (s. §. 555). Komische Epopöe. Le lutrin. Scarron († 1660). Novelle, Roman. Roman comique. Gräfinn Lafayette († 1693). Novelle, Roman. Zaide, Princesse de Cleve. Lafontaine (s. §. 555). Erzähler im naiven Fache. Vergier († 1720). Poetische Erzählung. Segrais († 1701). Roman. Fenelon († 1715). Epos. Telemaque. Senece († 1737). Novelle. Gregourt († 1743). Komische Erzählung. Le Sage († 1747). Urheber des bessern Romans in Frankreich. Gilblas de Santillane. Le diable boiteux. Le bachelier de Salamanque u. m. a. Madame de Graffigny († 1758). Roman. Peruviennes. Montesquieu († 1755). Roman. Lettres Persannes. Marivaux († 1763). Roman. Marianne. Le paysan parvenu. Prevot d' Exilles († 1763). Roman. Histoire de Cleveland. Mémoires d' un homme de qualités, qui s' est retiré du monde. Le Doyen de Killerine u. s. w. Crebillon der Jüngere († 1777). Roman. Le Sopha. Les égarements du coeur et de l' esprit u. s. w. Duclos († 1772). Roman. Histoire de Madame de Luz u. s. w. Colardeau († 1776). Ernste poetische Erzählung. Le temple de Gnide. Les hommes de Promethée. Aubert. Erzählung. Psyché. Piron († 1773). Komische Erzählung. Gresset († 1777). Komische Epopöe. Vert-Vert. Voltaire (s. §. 524). Eigentliche Epopöe. Henriade. Komische Epopöe. La pucelle d' Orléans. Poetische Erzählung. Contes. Roman. Candide, ou l' Optimisme. Zadig. L' ingénu u. a. m. Frau v. Boccage († 1802). Epopöe. La Colombiade. J. J. Rousseau

(† 1778). Roman. Julie ou la nouvelle Héloise. Graf v. Tressan († 1782). Roman. Diderot († 1784). Roman. La religieuse. Les bijoux indiscrets. Jacques le fataliste. Marmontel († 1799). Erzählung. Contes moraux. Nouveaux contes moraux. Roman. Bélisaire. Les Incas. Madame Riccoboni († 1792). Roman. Ernestine. Lettres de Catesby et du Marquis de Cressy u. a. m. Cazotte († 1792). Romantisches Epos. Ollivier. D' Arnaud († 1805). Erzählung und Roman. Florian († 1794). Novellen. Roman. Galathée. Estelle. Numa Pompilius. Gonzalve de Cordove. Frau v. Staël († 1817). Roman. Delphine. Corinne. Frau v. Krüdener. Roman. Valerie u. a. m. Chateaubriand. Roman. Attala. Adele de Souza. Roman. Adèle de Senanges. P. Ed. Lemontey. Roman. La famille du Jura, ou Irons-nous à Paris? — M. K. J. de Pougens. Erzählung. Les quatres âges. u. a. m. Lucian Bonaparte. Epopöe. Charlemagne.

Die epische Literatur Englands steht der französischen an Reichthum nicht nach, übertrifft dieselbe aber in mehrern Rücksichten an poetischer Bedeutsamkeit. Zunächst verdient hier Chaucer (s. §. 524) Erwähnung, und zwar im Fache der poetischen Erzählung, der allegorischen, wie der einfachnaiven und komischen. The Canterbury Tales. Sidney (s. §. 524). Schäferroman. Arcadia. Edmund Spencer († 1596). Romantische Epopöe. The Fairy-Queen. Charakterisirung derselben. Fletcher († 1610). Romantisches Epos. Purple Island. Milton († 1674). Epopöe. The Paradise lost. Charakterisirung derselben. The Paradise regained. Butler († 1690). Komisches Epos. Hudibras. Dryden (s. §. 524). Poetische Erzählung. Fables ancient and modern. Parnell († 1717). Erzählungen und Balladen. Garth († 1718). Komische Epopöe. Dispensary oder Armenapotheke. John Gay († 1732). Ballade. Defoe († 1731). Roman. Life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe. Prior (s. §. 524). Erzählung und Ballade. Tickel († 1740). Ballade. Pope (s. §. 524). Komische Epopöe. Rape of the Lock und Dunciad (letzteres Gedicht hat vorzüglich eine satyrische Tendenz.) Swift (s. §. 524). Satyrischer Roman. Gulliver's Travels. Ramsay († 1758). Poetische Erzählung. Shenstone (s. §. 524). Ballade. Gray

(s. §. 524). Ballade. Altenglische Sagen. Samuel Richardson († 1761). Familienroman. Pamela. Clarissa. Grandison. Fielding († 1754). Edler komischer Roman. Tom Jones. Amelia. Joseph Andrews. Sterne († 1768). Humoristischer Roman. Tristram Shandy. Sentimental Journey through France and Italy. Smollet († 1771). Niedrig-komischer Roman. Roderic Random. Peregrin Pickle. The expedition of Humphrey Klinker. Macpherson († 1796). Epos. (Ossianische Dichtungen.) Ossians works. Goldsmith (s. §. 524). Ballade und sentimentaler Roman. The vicar of Wackefield. Jerningham. Erzählung. Mackenzie. Roman. The man of Feeling. The man of the World. Horace Walpole († 1797). Novelle. Richard Cumberland. Roman. Arundel. Henry. Glover († 1785). Historische Epopöe. Leonidas. Anne Radcliffe. Schauerromane. The romance of the forest. The mysteries of Udolpho. M. Edgeworth. Roman. Tales of fashionable life. Rob. Southey. Balladen und Erzählungen. The Maid of the Inn. Thalaba the destroyer. Madoc. Bloomfield (s. §. 555). Erzählung. Rurales Tales. Thomas Moore. Poetische Erzählung. Lalla-Roock. Joel Barlow (ein Amerikaner † 1812). Epos. Columbiad. Lord Byron (s. §. 524). Episch-romantische Schilderung. Childe Harold's pilgrimage. Erzählungen. The Corsar. The Giaour. The Bride of Abydos. Lara. The Prisoner of Chillon. The Siege of Corinth. Parisina. Beppo. Auch sein Don Juan gehört hierher. Walter Scott. Romantische Erzählung (Ballade). Border minstrelsy. The Lady of the lake. Lay of the last Minstrel. Marmion. Minstrelsy of the Scot. Border. Rokeby. Romane in großer Anzahl. Charakterisirung derselben. Thomas Campbell. Erzählung. Theoderic, a domestic tale. Gertrud. Allan Cuningham. Erzählung. Traditional Tales of the english and scotish peasantry u. m. a. Jakob Hogg (Naturdichter). Erzählungen und Balladen. The mountain Bard. The Queen's Wake. Queen Hynde. A poem in 6 books. Miß Opie. Erzählung. Wilson. Muthmaßlicher Verfasser der Erzählungen: Lights and Shadows oft scotish life. Georg Crabbe. Erzählung. (Tales of the Hall.) Wilhelm Wordsworth. Ballade. Coleridge. Erzählungen (Christabel). Bary Cornwall. Erzählung (Sicilian Story). Beson-

dere Erwähnung verdienen die irischen Volksmährchen eines Unbekannten. Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland. Washington Irwing (Amerikaner). Charakterzeichnungen und Erzählungen. Bracebridge-Hall. Das Sketch-Book (Skizzenbuch) gehört zum Theil hierher. Tales of the Traveller. Cooper (Amerikaner). Roman. Die Ansiedler, der Lootse, der Spion, der letzte Mohikan, Lincoln, die Steppe, der rothe Freibeuter.

Die deutsche Literatur hat im epischen Gebiete viel Gelungenes, und im Einzelnen Eigenthümliches aufzuweisen. Zunächst und obenan steht Klopstock (s. §. 524) wegen seiner Messiade. Charakterisirung derselben. Bodmer folgte mit seiner Noachide. In neuester Zeit ist Ladislaus G. v. Pyrker ꝛc. wegen seiner Tunisias und Rudolphs v. Habsburg zu bemerken. J. W. Zachariä († 1777) versuchte die komische Epopöe; ingleichen A. W. v. Thümmel († 1817). Wilhelmine. Uz. Sieg des Liebesgottes. Wieland († 1813). Idris und Zenide und der neue Amadis spielen in die romantische Epopöe hinüber, welche er in seinem Oberon klassisch ausführte. Nachahmer wurden v. Alxinger († 1797) in seinem Doolin von Mainz und Bliomberis, und A. Müller im Richard Löwenherz, Alfonso. Auch Nicolai, der Petersburger, sollte nicht ganz vergessen werden. Blumauer's travestirte Aeneis ist im Gebiete der komischen Epopöe nicht zu übersehen. Göthe's Reinecke Fuchs verdient vor Vielem Beachtung. Ihm verdanken wir auch das unvergleichliche idyllische Epos Hermann und Dorothea. Mit ihm rangen um den Preis Heinrich Voß in seiner Luise, und der Däne Baggesen durch seine Parthenais. Auch Caroline Pichler verewigte sich durch ihr Gedicht: Ruth. Wieland zunächst stellte sich der 1817 zu früh verstorbene Ernst Schulze in seiner Cäcilia und der bezauberten Rose. Vergleich zwischen Wieland und Schulze. — Im Roman eröffnete die Bahn Wieland vorzüglich durch seinen Agathon u. a. m., v. Göthe glänzt durch Werthers Leiden, Wilhelm Meister, die Wahlverwandtschaften — die Wanderjahre. Schiller ist hier wegen seines Geistersehers zu nennen. F. M. v. Klinger († 1821) hinterließ folgende Romane: Faust, Geschichte des Giafars, Raphaels de Aquillas, Geschichte eines Deutschen, die Reisen vor der Sündfluth, Sahir, der Faust der Morgenländer, der Weltmann und der Dichter. Heinse († 1803) gehört hieher vor-

züglich durch seinen Ardinghello. Auch müssen v. Thümmel's Reisen ins südliche Frankreich hieher gezählt werden. Th. G. v. Hippel († 1796) bildete nach Sterne's Weise den humoristischen Roman aus. Lebensläufe in auf- und absteigender Linie — Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z. Doch erwarb im humoristischen Roman vor allen den Preis: Jean Paul (Friedrich Richter († 1826). Grönländische Processe. Auswahl aus des Teufels Papieren. Unsichtbare Loge. Hesperus. Leben des Quintus Fixlein. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke. Biographische Belustigungen. Campaner Thal. Titan. Flegeljahre. Komet. Zu den Romanen von dichterischem Werthe gehören ferner: Ludw. Tiek's Sternbalds Wanderungen, Novalis Heinrich von Ofterdingen, Fr. Schlegel's († 1829) Florentin und Lucinde. Ernst Wagner's († 1812) Willibalds Ansichten vom Leben, die reisenden Maler, de la Motte Fouqué's Undine, der Zauberring, Alwin u. a., des Grafen Benzel Sternau (eines Geistesbruders von Jean Paul) das goldene Kalb, Lebensgeister, Gespräche im Labyrinth, der steinerne Gast, der alte Adam. Ferner die Romane E. Th. Hoffmann's († 1822). Phantasiestücke in Callots Manier, die Serapionsbrüder, die Elixire des Teufels — die Nachtstücke u. a. Im komischen Familienroman zeichnete sich J. G. Müller († 1819) von Itzehoe durch seinen Siegfried von Lindenberg aus. Im historischen Roman leisteten Treffliches W. Alexis, Bronikowski, van der Velde († 1824). Wilh. Hauff († 1827), K. Spindler, Heinr. Steffens u. a.

In der poetischen Erzählung verdienen ausgezeichnet zu werden; Hagedorn, Gellert, Michaelis, Rost, Ew. Kleist, vor allen Wieland. (Seine komischen Erzählungen — Gedichte von größerem Umfang Gandalin, Clelia und Sinibald, Geron der Adeliche, Schach Lolo ꝛc.) v. Thümmel, Heinse, Pfeffel, v. Göcking, Nicolai der Petersburger, Langbein (komische Erzählung, vorzüglich Schwank), Kosegarten, v. Göthe, Schiller, Steigentesch, Heinrich v. Kleist, Kind, Raupach, Fouqué, Ernst Schulze, Uhland.

In der Ballade glänzen Bürger, v. Göthe (Schiller's Balladen sind mehr poetische Erzählungen), Graf v. Stollberg, A. W. Schlegel, Heinrich v. Collin, in der neuesten Zeit Uhland und Gustav Schwab; in der Romanze

(als komischem Gedichte) Löwen, Schiebeler, Langbein, Michaelis, Gleim, Schreiber, Tiek, Fouqué.

Im Mährchen stehen oben an Musäus († 1787) (Volksmährchen) und Tiek (Phantasus). Außerdem verdienen Erwähnung Wieland, v. Herder, v. Göthe, Novalis, Mahlmann, v. Arnim, Hoffmann.

In der Novelle versuchten sich: Anton Wall (Heyne), Rochlitz, Lafontaine, Huber, Reinbeck, Mahlmann, Kind, v. Arnim, Heinrich v. Kleist, Hoffmann, Raupach, Apel, Prätzel, und vielleicht mit dem meisten Glücke Tiek.

Die holländische Literatur bietet im Fache der epischen Poesie Einiges, was geschichtliche Erwähnung verdient. V. Hooft (s. §. 524) Erzählung. Jacob Cats († 1660). Poetische Erzählung. Die Gebrüder Onno Zwier und Wilhelm v. Haren (in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Beide Epiker. Von jenem ist das lyrisch= dargestellte Epos „De Geuzen." (Umgearbeitet und ausgebildet von Feith und Bilderdyk). Von dem Andern besitzt die holländische Literatur eine Art romantisches Epos. „Gevallen van Friso." Feith (s. §. 524) Roman. Julia. Ferdinand an Constantia. — Elisabeth Wolff (geborne Becker) und Agatha Decken. (Beide † 1804). Roman und Erzählung. Bellamy (s. §. 524). Erzählung. Roosje. Bilderdyck (s. §. 524). Erzählung. Assenede. Achilles op Sapos. Lucretia. Ridder Cox u. a. m.

Die dänische Literatur hat zwar keinen großen Reichthum epischer Dichtungen, aber doch Einzelnes, was Auszeichnung verdient. So ist zunächst und vor Allen Ludwig Holberg († 1754) wegen seine trefflichen komischen Epos, Peder Paars und seines satyrisch-komischen Romans Niels Klims underjordiske Rejse (deutsch von Baggesen) zu nennen. Wessel († 1785) ist in der komischen Erzählung berühmt geworden. Storm († 1794) und Tode († 1807) sind in der komischen Erzählung anzuführen. Pram aus Norwegen verdient wegen seines historisch = romantischen Epos Staerkodder Erwähnung. Auch schrieb er komische und satyrische Erzählungen. Höher steht als eigentliche Epopöe das befreite Israel (Det befriede Israel) von Jens Michael Hertz. Adam Oehlenschläger kann hier wegen seiner Edda angeführt werden. Thomas Christoffer, Bruun und Jens Baggesen müssen im Fache der komischen Erzählung

besonders ausgezeichnet werden. Suhm († 1798) und Rahbek haben sich durch Romane und Erzählungen bekannt gemacht.

In der schwedischen Literatur verdient die rühmlichste Erwähnung Rudbeck († 1783). Komisches Epos. Borasiade. In der poetischen Erzählung kann Creutz († 1785) genannt werden. Atis och Camilla. Gyllenborg (s. §. 524) steht mit seinem historischen Epos „der Zug über den Belt" (Taget öfver bält) in der schwedischen Literatur unerreicht da. Tegner findet wegen seines epischen Gedichts Frithiof eine rühmliche Erwähnung. Auch aus den serbischen Volksliedern gehört Manches hieher.

Dramatische Poesie.

606. Die dramatische Poesie stellt, wie das epische Gedicht, eine Handlung poetisch dar, erhielt auch von diesem Umstande (vom griechischen Worte δράω) seinen Namen. Dadurch unterscheidet sie sich auch wesentlich von der Lyrik und Didaktik; aber auch zwischen der dramatischen und epischen Poesie besteht ein Gegensatz, und zwar nicht nur in Hinsicht der Form allein, sondern auch in Ansehung des Stoffes. Wichtig bleibt schon der Unterschied, daß im Drama mehr die Handlung als Erscheinung des Willens, in dem Epos mehr die Begebenheit als Werk einer höhern Weltordnung, als Folge äußerer Ereignisse und Umstände herrschen muß, daß folglich im Drama der Charakter, im Epos aber die Geschichtsfabel den wesentlichsten Bestandtheil der ganzen Dichtung ausmacht. Der Entwurf, die Ausführung einer Handlung, die aus dem Innern des Menschen hervorgeht, eine von seinem Willen abhängige Thätigkeit ist, die nicht bloß einen Wechsel äußerlicher Erscheinungen darstellt, ist die höchste, fast die einzige Aufgabe für den dramatischen Dichter. Die Fabel ist nur das Medium, worin sich der Charakter bewegt. Die Ereignisse müssen entweder selbst von dem Willen des Helden bestimmt werden, oder ihn bestimmen. Für sich, ohne unmittelbare Beziehung auf das innere geistige Leben, haben diese äußern Ereignisse, wenn sie auch noch so überraschend wären, keine dramatische Bedeutung. Wir wollen im Drama handeln sehen; wir wollen, daß der Charakter sich vor unsern Augen entwickle; wir wollen die Geheimnisse des menschlichen Herzens, die Macht der Leidenschaften,

die Größe der Gesinnungen, die Erscheinungen der innern Welt kennen lernen.

§. 607. Ferner aber ist die Handlung im Epos universeller Natur, es gilt das Schicksal entweder der ganzen Menschheit, oder wenigstens einer ganzen Nation; das Hauptinteresse der ganzen Dichtung ruht nicht auf dem Schicksale des Einzelnen, wenn es auch die Hauptperson der ganzen Dichtung wäre, sondern auf dem Begriff der Handlung überhaupt. Im Drama ist die Handlung eine individuelle, das persönliche Schicksal des Helden nimmt unsere ganze Theilnahme in Anspruch; nur darf dieß nicht so verstanden werden, als könne die dramatische Handlung als Handlung nicht auch unsere Aufmerksamkeit festhalten, wie dieß der Fall bei Situations- und Intriguenstücken ist.

§. 608. Endlich erscheint im Epos der Held als Werkzeug einer höhern Macht, es offenbart sich eine absolute Eintracht zwischen Freiheit und Nothwendigkeit. Im Drama dagegen erscheint ein Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, eine wirkliche Entzweiung, ein wahrhafter Widerstreit.

§. 609. Stellt der Epiker seine begebenheitliche Handlung unter der Form der Vergangenheit, folglich erzählend; so stellt dagegen der dramatische Dichter seine Handlung in ihrer nahesten Vergegenwärtigung dar, ihr Werden nach allen seinen bestimmten Momenten, die Handlung an sich selbst, in ihrer Wirklichkeit als gegenwärtig vor unsern Augen sich ereignend; die Personen handeln eben in diesem Momente, Alles, was geschieht, geschieht eben itzt; wir sehen also im Drama die Handlung selbst entstehen, den Knoten derselben sich schürzen, allmählig sich entwickeln und auflösen. Ist der epische Dichter in seiner Komposition durch keine Beschränkung der Zeit und des Raumes beengt; kann er die Schauplätze, wenn es die innere Anlage der Dichtung fordert, ohne Störung der Aufmerksamkeit und der Phantasie ändern, und der Epochen so viele festsetzen und sie so weit ausführen, als es der poetische Charakter der Handlung erheischt; so ist dagegen der dramatische mannichfach bedingt und beschränkt durch Raum und Zeit uud andere äußerliche Umstände.

§. 610. Auch die epische Dichtung muß objektive Haltung haben, die Welt des Epos ist vom Dichter ganz unabhängig; allein sie strahlt aus ihm zurück; der Dichter als Erzähler ist gleich-

n nur Träger des Gegebnen. Im Drama herrscht dagegen die chste Objektivität, der Dichter tritt, so zu sagen, aus ner eigenen Individualität heraus, und stattet dafür andere rsonen, welche er handelnd einführt, mit Selbstständigkeit aus. s dieser objektiven Eigenthümlichkeit des Drama ergibt sich zu- ich, daß die Motivirung in demselben mehr von den Per- en, ihrem Willen, Streben, ihren Planen, und Neigungen rühren müsse, also insofern innerlich sey. Zugleich wird aus n bisher bestimmten Charakter des Drama begreiflich, warum Gang rascher, und lebendiger als im Epos, und die drama- he Charakterisirung bestimmter und individueller seyn müsse, die epische.

§. 611. Weil endlich die Personen im Drama aus eigner eiheit handeln, und der Dichter seine Vermittlerrolle, die er Epos übernommen, aufgegeben hat, die Sprache aber das ind der gesellig lebenden Menschen ist; die aufgeführten Perso- n also nur durch Rede aufeinander wirken, und im Wechselge- äch ihr Inneres kund thun können: so ergibt sich hieraus die othwendigkeit der dialogischen Form von selbst. Zwar tritt auch im Drama, da nicht alles vergegenwärtigt werden kann, Erzählung in dasselbe ein; aber dieß muß vorsichtig und spar- m geschehen, wenn nicht das dramatische Interesse geschwächt rden soll. Wo aber die Erzählung im dramatischen Gedichte thwendig ist, da bezieht sie sich gewöhnlich auf eingreifende orgänge, und muß lebhafter dargestellt (und vorgetragen wer- n), weil wir hier gewöhnlich auch die Einwirkung des Ereignis- s auf den Erzähler wahrnehmen sollen. — Man könnte also s Drama erklären, als die unmittelbare Darstellung einer indi- duellen Handlung in Gesprächsform, welche einen wahrhaften Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit in sich offenbart.

§. 612. Die Handlung im Drama drängt ihrem Ziele ent- gen; der Dialog, als die Bedingung der dramatischen Hand- ng, muß darum rasch fortschreiten, und darin unter- heidet sich der dramatische Dialog von dem epischen. Der Dialog uß ferner charakteristisch seyn, und die Motive der Hand- ung, die Gesinnungen, Absichten und Leidenschaften der Perso- en vergegenwärtigen. Jeder Stand, jedes Alter, jedes Geschlecht nd jede Leidenschaft haben ihre eigenthümliche Sprache. — Der Monolog rechtfertigt sich theils durch eine höhere Bewegung des

dere Erwähnung verdienen die irischen Volksmährchen eines Unbekannten. Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland. Washington Irwing (Amerikaner). Charakterzeichnungen und Erzählungen. Bracebridge-Hall. Das Sketch-Book (Skizzenbuch) gehört zum Theil hierher. Tales of the Traveller. Cooper (Amerikaner). Roman. Die Ansiedler, der Lootse, der Spion, der letzte Mohikan, Lincoln, die Steppe, der rothe Freibeuter.

Die deutsche Literatur hat im epischen Gebiete viel Gelungenes, und im Einzelnen Eigenthümliches aufzuweisen. Zunächst und obenan steht Klopstock (s. §. 524) wegen seiner Messiade. Charakterisirung derselben. Bodmer folgte mit seiner Noachide. In neuester Zeit ist Ladislaus G. v. Pyrker rc. wegen seiner Tunisias und Rudolphs v. Habsburg zu bemerken. J. W. Zachariä († 1777) versuchte die komische Epopöe; ingleichen A. W. v. Thümmel († 1817). Wilhelmine. Uz. Sieg des Liebesgottes. Wieland († 1813). Idris und Zenide und der neue Amadis spielen in die romantische Epopöe hinüber, welche er in seinem Oberon klassisch ausführte. Nachahmer wurden v. Alxinger († 1797) in seinem Doolin von Mainz und Bliomberis, und A. Müller im Richard Löwenherz, Alfonso. Auch Nicolai, der Petersburger, sollte nicht ganz vergessen werden. Blumauer's travestirte Aeneis ist im Gebiete der komischen Epopöe nicht zu übersehen. Göthe's Reinecke Fuchs verdient vor Vielem Beachtung. Ihm verdanken wir auch das unvergleichliche idyllische Epos Hermann und Dorothea. Mit ihm rangen um den Preis Heinrich Voß in seiner Luise, und der Däne Baggesen durch seine Parthenais. Auch Caroline Pichler verewigte sich durch ihr Gedicht: Ruth. Wieland zunächst stellte sich der 1817 zu früh verstorbene Ernst Schulze in seiner Cäcilia und der bezauberten Rose. Vergleich zwischen Wieland und Schulze. — Im Roman eröffnete die Bahn Wieland vorzüglich durch seinen Agathon u. a. m., v. Göthe glänzt durch Werthers Leiden, Wilhelm Meister, die Wahlverwandtschaften — die Wanderjahre. Schiller ist hier wegen seines Geistersehers zu nennen. F. M. v. Klinger († 1821) hinterließ folgende Romane: Faust, Geschichte des Giafars, Raphaels de Aquillas, Geschichte eines Deutschen, die Reisen vor der Sündfluth, Sahir, der Faust der Morgenländer, der Weltmann und der Dichter. Heinse († 1803) gehört hieher vor-

gall vorzugsweise der Schäferroman. Erwähnung verdienen Ribeyro, Rodriguez Lobo, F. de Moraes, F. d. Castanheira Turacem.

Die französische Literatur war glücklicher in den übrigen epischen Dichtarten, als im eigentlichen Epos. Zunächst begegnet man der poetischen Erzählung und dem Romane. Marot (s. §. 524). Komische Erzählung. St. Gelais (s. §. 524). Komische Erzählung. Fr. Rabelais († 1553). Satyrisch-allegorischer Roman. La vie du grand Gargantua, père de Pantagruel. Jean Passerat († 1602). Naive Erzählung. Honoré d' Urfé († 1625). Roman. L' Astrée. Calprenede († 1663.) Heroische Romane. Magdalena de Scudery († 1701). Heroische Romane in großer Zahl. Boileau (s. §. 555). Komische Epopöe. Le lutrin. Scarron († 1660). Novelle, Roman. Roman comique. Gräfinn Lafayette († 1693). Novelle, Roman. Zaide, Princesse de Cleve. Lafontaine (s. §. 555). Erzähler im naiven Fache. Bergier († 1720). Poetische Erzählung. Segrais († 1701). Roman. Fenelon († 1715). Epos. Telemaque. Senece († 1737). Novelle. Gregourt († 1743). Komische Erzählung. Le Sage († 1747). Urheber des bessern Romans in Frankreich. Gilblas de Santillane. Le diable boiteux. Le bachelier de Salamanque u. m. a. Madame de Graffigny († 1758). Roman. Peruviennes. Montesquieu († 1755). Roman. Lettres Persannes. Marivaux († 1763). Roman. Marianne. Le paysan parvenu. Prevot d' Exilles († 1763). Roman. Histoire de Cleveland. Mémoires d' un homme de qualités, qui s' est retiré du monde. Le Doyen de Killerine u. s. w. Crebillon der Jüngere († 1777). Roman. Le Sopha. Les égarements du coeur et de l' esprit u. s. w. Duclos († (1772). Roman. Histoire de Madame de Luz u. s. w. Colardeau († 1776). Ernste poetische Erzählung. Le temple de Gnide. Les hommes de Promethée. Aubert. Erzählung. Psyché. Piron († 1773). Komische Erzählung. Gresset († 1777). Komische Epopöe. Vert-Vert. Voltaire (s. §. 524). Eigentliche Epopöe. Henriade. Komische Epopöe. La pucelle d' Orléans. Poetische Erzählung. Contes. Roman. Candide, ou l' Optimisme. Zadig. L' ingénu u. a. m. Frau v. Boccage († 1802). Epopöe. La Colombiade. J. J. Rousseau.

licher Leidenschaften und Bestrebungen nebeneinander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme theilt, und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt; bleibt es nicht dennoch ein und derselbe Strom?

§. 617. Das moderne Drama erhebt sich über die Einheiten der Zeit und des Orts, wovon sich schon Beispiele bei den Griechen finden, z. B. in den Eumeniden des Aeschylos; doch wird die Bestimmung eines Gedichts zur Vorstellung auf der Bühne auch den neuern Dichter in Absicht der beiden letzten Einheiten einigermaßen beschränken.

§. 618. In Beziehung auf die Handlung ergibt sich von selbst der Unterschied zwischen der nur innern und nur äußern Handlung und der Vereinigung von beiden. Jene erste ists, die das höhere Gemüth ergreift. Die nur äußere Handlung hingegen, wie wir sie in den sogenannten Spektakelstücken sehen, gehört dem Pöbel zu; aber die Vereinigung von beiden befriedigt alle. Wirken v. Göthe's Stücke nicht auf alle, so liegt es darin, daß sie bei weitem mehr innere, als äußere Handlung gewähren. Wirken dagegen Kreuzfahrer und Konsorten gar gewaltig als die reinen Gegensätze der Göthischen Dramen, so ist die Ursache keine andere, als daß diese Stücke nur äußere Handlung in großer Menge gewähren. Lessing und Schiller trafen die schönste Vereinigung.

§. 619. Das Drama beginnt mit der Exposition. Der Leser oder Zuschauer muß mit den Absichten, Hoffnungen, Wünschen und Besorgnissen der Hauptperson bekannt gemacht werden, er muß im voraus sich für sie interessiren. Das ist aber nur dadurch möglich, daß er gleich durch die erste Scene in die Situation hineingeführt werde, und daß diese Situation selbst einen poetischen Charakter habe. Die Exposition oder Darlegung der anfänglichen Lage der Dinge durch Vertraute oder Monologe ist fast immer tadelhaft. An diesem Gebrechen leidet die französische Bühne. Wie vortrefflich exponiren dagegen Shakespeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwicklungen des Vorausgesetzten an.

§. 620. Das Interesse muß gesteigert werden durch die

rwicklung. Die Schürzung des Knotens muß durch eine innere r äußere Nothwendigkeit herbeigeführt seyn. Die Hindernisse r, woraus die Verwicklung entsteht, liegen entweder in der uptperson selbst, oder in den Nebenpersonen, oder in dem, s wir Schicksal oder Zufall nennen.

§. 621. Die Entwicklung (Katastrophe) muß nicht iger natürlich und motivirt seyn, als die Verwicklung. Ihr m muß gleichsam schon in der Haupthandlung selbst, in dem rakter der Personen und in ihren Verhältnissen liegen. Soll Interesse sich nicht vermindern, so darf die Lösung nicht n in der ganzen Anlage des Stückes sichtbar seyn; der Leser r Zuschauer muß sie nur fürchten oder hoffen.

§. 622. Der wichtigste Theil der dramatischen Dichtung ist Charakteristik. Ist der Charakter überhaupt bloß die Brezng und Farbe, welche der Strahl des Willens annimmt, ergibt sich von selbst, daß er nicht von Einer Eigenschaft, ht von vielen Eigenschaften, sondern von deren Grad und ischverhältniß zu einander bestimmt werde. Der poetische Chazkter vereinigt in sich Allgemeines und Besonderes, worauf Hoz hinzudeuten scheint, wenn er sagt: Difficile est proprie ommunia dicere. Der Charakter spricht sich durch Handlunzn und Reden aus; aber durch individuelle. Nicht was er ut, sondern wie er es thut, zeigt ihn z. B. das bekannte oi der Medea. Welche Handlung könnte dieses Wort aufzegen? Eben so groß antwortet in Göthe's Tasso die Fürzn n auf die Frage der Freundinn, was ihr nach einem so oft rübten, so selten erleuchteten Leben übrig bleibe: die Geduld. s dem getreuen Nachahmen individueller Züge einzelner Perzen kann höchstens ein ergötzliches Portrait entstehen, das eiztlich nur dann zu interessiren vermag, wenn man das Origiz kennt. Als Charakter im Drama wird dem zu getreuen Porzit, oder der gar aus einzelnen Zügen zusammengepinselten Perzage, immer die innere poetische Wahrheit fehlen, die nur ch die Betrachtung des Menschen von einem höhern Standzkte aus erzeugt wird. Aber so wenig der dramatische Chazter eine Kopie eines wirklichen oder bloß eine Wiederholung es bereits poetisch dargestellten seyn darf; so muß er doch von andern Seite in der Art, wie er sich unter den gegebnen r erfundenen Umständen äußert, durchaus individuell gezeich-

Gemüths, (doch wird hiezu nicht gerade Antagonismus der Gefühle und Leidenschaften erfordert), theils dadurch, daß er die motivirende Absicht und Stimmung der Handelnden errathen läßt. Ueberhaupt muß der Inhalt des Monologs mehr dramatischer, als lyrischer Natur seyn.

§. 613. Ein dramatisches Werk kann immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, nämlich insofern es poetisch, und inwiefern es theatralisch ist. Das Drama, insofern es poetisch ist, bildet nicht nur ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes, befriedigendes Ganzes; Rede und Handlung gestalten sich mit vollkommner Freiheit, einzig nur dahin abzweckend, den Charakter in der vollständigsten und kräftigsten Form zu entfalten und auszubreiten; sondern die dramatische Dichtung spiegelt zugleich Ideen, die über das irdische Daseyn hinausgehen, in sich ab, und bringt sie bildlich zur Anschauung. Das Drama hingegen, sofern es auch theatralisch, d. i. für die Bühne, zur Aufführung bestimmt ist, muß sich nebenbei noch andern, zum Theil sehr beengenden Bedingnissen unterwerfen, nicht nur in Ansehung des Orts und der Zeit, und der körperlich auftretenden Personen, sondern auch in der Anlage des Ganzen, in der Vertheilung der einzelnen Scenen, in der Behandlung des Dialogs, damit die Aufmerksamkeit der Zuhörer kräftig angeregt, und immer mehr gespannt werde. Doch darf die theatralische Wirkung eines dramatischen Produkts nicht nach den sogenanten Theaterschlägen, nicht nach dem zufälligen Zusammentreffen zufälliger Umstände bei der Darstellung (z. B. neue Dekorationen, ungewöhnliches Kostüme, Brand, Kämpfe ꝛc.) bestimmt werden; nur die ästhetische Totalität der dramatischen Produkte für die äußere Anschauung entscheidet über den theatralischen Charakter, so wie die ästhetische Totalität für die innere Anschauung, für den poetischen Charakter des dramatischen Produktes entscheidet. Die Oekonomie der theatralischen Dichtung ist für den Theaterdichter unerläßlich, wenn er anders das erreichen will, was man theatralischen Effekt nennt.

§. 614. Bei der Wahl des Stoffes hat der Dichter genau darauf zu sehen, ob derselbe einer dramatischen Gestaltung fähig, ob ein eigentliches Handeln möglich sey. Er kann übrigens rein erdichtet oder wirklich gegeben seyn, jenachdem es die Art der dramatischen Handlung aus ästhetischem Gesichtspunkte anräth.

ihm nur Träger des Gegebnen. Im Drama herrscht dagegen die höchste Objektivität, der Dichter tritt, so zu sagen, aus seiner eigenen Individualität heraus, und stattet dafür andere Personen, welche er handelnd einführt, mit Selbstständigkeit aus. Aus dieser objektiven Eigenthümlichkeit des Drama ergibt sich zugleich, daß die Motivirung in demselben mehr von den Personen, ihrem Willen, Streben, ihren Planen, und Neigungen herrühren müsse, also insofern innerlich sey. Zugleich wird aus dem bisher bestimmten Charakter des Drama begreiflich, warum sein Gang rascher, und lebendiger als im Epos, und die dramatische Charakterisirung bestimmter und individueller seyn müsse, als die epische.

§. 611. Weil endlich die Personen im Drama aus eigner Freiheit handeln, und der Dichter seine Vermittlerrolle, die er im Epos übernommen, aufgegeben hat, die Sprache aber das Band der gesellig lebenden Menschen ist; die aufgeführten Personen also nur durch Rede aufeinander wirken, und im Wechselgespräch ihr Inneres kund thun können: so ergibt sich hieraus die Nothwendigkeit der dialogischen Form von selbst. Zwar tritt oft auch im Drama, da nicht alles vergegenwärtigt werden kann, die Erzählung in dasselbe ein; aber dieß muß vorsichtig und sparsam geschehen, wenn nicht das dramatische Interesse geschwächt werden soll. Wo aber die Erzählung im dramatischen Gedichte nothwendig ist, da bezieht sie sich gewöhnlich auf eingreifende Vorgänge, und muß lebhafter dargestellt (und vorgetragen werden), weil wir hier gewöhnlich auch die Einwirkung des Ereignisses auf den Erzähler wahrnehmen sollen. — Man könnte also das Drama erklären, als die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächsform, welche einen wahrhaften Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit in sich offenbart.

§. 612. Die Handlung im Drama drängt ihrem Ziele entgegen; der Dialog, als die Bedingung der dramatischen Handlung, muß darum rasch fortschreiten, und darin unterscheidet sich der dramatische Dialog von dem epischen. Der Dialog muß ferner charakteristisch seyn, und die Motive der Handlung, die Gesinnungen, Absichten und Leidenschaften der Personen vergegenwärtigen. Jeder Stand, jedes Alter, jedes Geschlecht und jede Leidenschaft haben ihre eigenthümliche Sprache. — Der Monolog rechtfertigt sich theils durch eine höhere Bewegung des

licher Leidenschaften und Bestrebungen nebeneinander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme theilt, und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt; bleibt es nicht dennoch ein und derselbe Strom?

§. 617. Das moderne Drama erhebt sich über die Einheiten der Zeit und des Orts, wovon sich schon Beispiele bei den Griechen finden, z. B. in den Eumeniden des Aeschylos; doch wird die Bestimmung eines Gedichts zur Vorstellung auf der Bühne auch den neuern Dichter in Absicht der beiden letzten Einheiten einigermaßen beschränken.

§. 618. In Beziehung auf die Handlung ergibt sich von selbst der Unterschied zwischen der nur innern und nur äußern Handlung und der Vereinigung von beiden. Jene erste ists, die das höhere Gemüth ergreift. Die nur äußere Handlung hingegen, wie wir sie in den sogenannten Spektakelstücken sehen, gehört dem Pöbel zu; aber die Vereinigung von beiden befriedigt alle. Wirken v. Göthe's Stücke nicht auf alle, so liegt es darin, daß sie bei weitem mehr innere, als äußere Handlung gewähren. Wirken dagegen Kreuzfahrer und Konsorten gar gewaltig als die reinen Gegensätze der Göthischen Dramen, so ist die Ursache keine andere, als daß diese Stücke nur äußere Handlung in großer Menge gewähren. Lessing und Schiller trafen die schönste Vereinigung.

§. 619. Das Drama beginnt mit der Exposition. Der Leser oder Zuschauer muß mit den Absichten, Hoffnungen, Wünschen und Besorgnissen der Hauptperson bekannt gemacht werden, er muß im voraus sich für sie interessiren. Das ist aber nur dadurch möglich, daß er gleich durch die erste Scene in die Situation hineingeführt werde, und daß diese Situation selbst einen poetischen Charakter habe. Die Exposition oder Darlegung der anfänglichen Lage der Dinge durch Vertraute oder Monologe ist fast immer tadelhaft. An diesem Gebrechen leidet die französische Bühne. Wie vortrefflich exponiren dagegen Shakespeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwicklungen des Vorausgesetzten an.

§. 620. Das Interesse muß gesteigert werden durch die

Verwicklung. Die Schürzung des Knotens muß durch eine innere oder äußere Nothwendigkeit herbeigeführt seyn. Die Hindernisse aber, woraus die Verwicklung entsteht, liegen entweder in der Hauptperson selbst, oder in den Nebenpersonen, oder in dem, was wir Schicksal oder Zufall nennen.

§. 621. Die Entwicklung (Katastrophe) muß nicht weniger natürlich und motivirt seyn, als die Verwicklung. Ihr Keim muß gleichsam schon in der Haupthandlung selbst, in dem Charakter der Personen und in ihren Verhältnissen liegen. Soll das Interesse sich nicht vermindern, so darf die Lösung nicht schon in der ganzen Anlage des Stückes sichtbar seyn; der Leser oder Zuschauer muß sie nur fürchten oder hoffen.

§. 622. Der wichtigste Theil der dramatischen Dichtung ist die Charakteristik. Ist der Charakter überhaupt bloß die Brechung und Farbe, welche der Strahl des Willens annimmt, so ergibt sich von selbst, daß er nicht von Einer Eigenschaft, nicht von vielen Eigenschaften, sondern von deren Grad und Mischverhältniß zu einander bestimmt werde. Der poetische Charakter vereinigt in sich Allgemeines und Besonderes, worauf Horaz hinzudeuten scheint, wenn er sagt: Difficile est proprie communia dicere. Der Charakter spricht sich durch Handlungen und Reden aus; aber durch individuelle. Nicht was er thut, sondern wie er es thut, zeigt ihn z. B. das bekannte moi der Medea. Welche Handlung könnte dieses Wort aufwiegen? Eben so groß antwortet in Göthe's Tasso die Fürstinn auf die Frage der Freundinn, was ihr nach einem so oft getrübten, so selten erleuchteten Leben übrig bleibe: die Geduld. Aus dem getreuen Nachahmen individueller Züge einzelner Personen kann höchstens ein ergötzliches Portrait entstehen, das eigentlich nur dann zu interessiren vermag, wenn man das Original kennt. Als Charakter im Drama wird dem zu getreuen Portrait, oder der gar aus einzelnen Zügen zusammengepinselten Personage, immer die innere poetische Wahrheit fehlen, die nur durch die Betrachtung des Menschen von einem höhern Standpunkte aus erzeugt wird. Aber so wenig der dramatische Charakter eine Kopie eines wirklichen oder bloß eine Wiederholung eines bereits poetisch dargestellten seyn darf; so muß er doch von der andern Seite in der Art, wie er sich unter den gegebnen oder erfundenen Umständen äußert, durchaus individuell gezeich-

net werden, daß er, durch eine gewisse innere Nothwendigkeit bestimmt, nur in dieser, und in keiner andern Gestalt erscheinen kann. Darauf beruht die Wahrheit der Charaktere; sie fordert, daß sich in denselben nichts widerspreche. Dazu muß noch die Haltung sich gesellen, daß sie nämlich sich selbst immer gleich bleiben. Servetur ad imum, Qualis ab incepto processerit et sibi constet. Wohl kann eine Veränderung der Persönlichkeit, eine völlige Umwandlung während des Stückes statt finden, wie im Macbeth; aber sie muß hinlänglich motivirt seyn. Auch gibt es allerdings Widersprüche in sonst konsequenten Charakteren, wenn z. B. herrschende Leidenschaften mit den Grundsätzen in Konflikt gerathen. Endlich muß die Charakterzeichnung leicht überschaulich seyn, damit man nicht über den Charakter unentschieden bleibe. In dieser Beziehung werden rein objektiv gehaltne Charaktere eine Klarheit in der Darstellung gewähren, welche in dem ganzen Seyn und Wirken derselben nichts verhüllt läßt. Von dieser reinen Objektivität und Klarheit hat Göthe in der Iphigenie das schönste Beispiel unter den Neuern gegeben.

§. 623. Das Drama fordert, wie das Epos, einen Hauptcharakter; aber im Drama dreht sich die ganze Handlung um denselben, auf ihn koncentrirt sich das dramatische Interesse, was im Epos nicht der Fall ist. Die Hauptperson muß darum das höchste Licht erhalten, und die übrigen müssen ihr untergeordnet werden. Das stärkere Hervor- oder Zurücktreten der Nebenpersonen wird durch den Antheil einer jeden an der Handlung bestimmt. Dieser Antheil darf aber kein zufälliger seyn, sondern muß sich aus dem Ganzen als nothwendig ergeben. Darum darf auch der dramatische Dichter für keine Nebenperson ein Interesse erregen, welches in der Folge unbefriedigt bleibt; er darf also keine sich scheinbar bedeutend ankündigen, und sich nachher von der Scene verlieren. Ueberhaupt wird auch die Zahl der handelnden Personen geringer seyn, als im Epos; um so leichter kann der Dichter Einförmigkeit in den Charakteren vermeiden, ohne grelle Kontraste zu suchen.

§. 624. Die Eintheilung des Drama in Akte (Aufzüge) und Scenen (Auftritte) ist außerwesentlich, und durch die Einrichtung der modernen Bühne veranlaßt worden. Wo sie aber statt findet, muß die ganze Folge von Akten und Scenen gehö-

ig verbunden seyn, eine Scene muß aus der andern hervorgehen, und sich wieder an die folgende anschließen; jeder Akt muß mit einer bedeutenden Situation enden, damit die Erwartung gespannt bleibe. Die Handlung darf zwischen den Akten nicht stille stehen; doch muß ihr Fortschreiten sich deutlich aus dem Anfange des nächsten Akts ergeben. Kein Akt und keine Scene dürfen isolirt erscheinen, oder eine abgeschlossene Bedeutung für sich selbst haben. Man muß sie erkennen als Theile eines organischen Ganzen. Auch ist es nicht gleichgiltig, in wie viel Akte ein Drama abgetheilt wird. Kein Drama kann in mehr als fünf Akte zerfallen; denn der Umfang einer jeden vollständigen Handlung begreift höchstens fünf Hauptmomente in sich — Anfang, Fortgang, Höhe, Neigung zum Ende, wirkliches Ende.

§. 625. Die Sprache des Drama nähert sich zwar dem Tone der Gesellschaftssprache, aber sie muß immer poetisch seyn, und verschieden nach den verschiedenen Arten des Drama selbst, nach Verschiedenheit der sprechenden Personen und ihrer Zustände; immer sey sie natürlich, leichthin fließend, fern von Prunk und gesuchtem Schmucke. Darin bleiben die Griechen bewundernswerth. Zur poetischen Vollendung des Ganzen gehört auch der Vers; doch wird der Mangel desselben bei wesentlicheren Schönheiten leicht übersehen.

§. 626. Auch die dramatische Poesie hat, wie die epische, mehrere Arten, so daß hierauf selbst Zeit und Nationalität Einfluß haben. So vielfach die Seiten des menschlichen Lebens sich eigenthümlich bestimmt hervorheben, und der dramatisch-poetischen Anschauung darbieten; so verschiedenartig kann sich auch die dramatische Poesie eigenthümlich gestalten. Nun gibt es aber im Menschen zwei Hauptseiten, die sich wegen ihres entschiedenen und unvermischten Charakters für die Kunstschöpfung besonders eignen, somit auch einen bestimmten und höhern Effekt gestatten. Diese Seiten bezeichnen sich als Ernst und Scherz, Leid und Lust, Trauer und Freude. Das Drama zerfällt also in das Trauer- und Lustspiel (Tragödie und Komödie), und dieß sind die Hauptarten desselben. Weil aber das Leben sich in mannichfaltigen Abstufungen zwischen ernster Trauer und heitrer Lust hin und herbewegt, bald dem einen, bald dem andern mehr zugewandt, bald die Mitte in ihrer heiter-ernsten Ruhe darstellend; entstehen auf diese Weise so viele verschiedene dramatische Ne-

ben- und Mittelarten, als es Mittelstufen zwischen dem reinen Ernste und dem reinen Scherze gibt, welche der poetischen Auffassung und Gestaltung nicht eben widerstreben. Wir handeln also zuerst von den Hauptarten des Drama, dann von ihren Neben- und Mittelarten.

Tragödie (Trauerspiel).

§. 627. Nicht jeglicher Ernst, Schmerz oder Trauer eignet sich für die Tragödie; um in der Tragödie rein ästhetisch-wirksam zu erscheinen, muß er die Würde und die Form des Tragischen annehmen. Demnach könnte man die Tragödie im Allgemeinen erklären als poetische Auffassung und Darstellung des reinen Ernstes in der Form des Tragischen mittelst gegenwärtig sich gestaltender Handlung. Die Benennung stammt übrigens aus dem Griechischen, das Wort ist aus τράγος Bock und ᾠδή Gesang zusammengesetzt, der Preis des tragischen Gesanges war bei den frühen Alten ein Bock.

§. 628. Vor allem muß die Tragödie tragisch seyn, sie muß uns nicht nur die Beschränktheit der Sinnlichkeit, ihre wirklichen Mängel und Leiden, sondern zugleich auch die erhebende Kraft der Vernunft (Willensfreiheit) oder Religion wahrnehmen und lebhaft fühlen lassen. Das tragische Interesse beruht im Allgemeinen auf dem Gegensatze zwischen dem Streben menschlicher Kraft, und den Gesetzen einer höhern Weltordnung, und dieser Gegensatz muß durch die tragische Dichtung zur lebendigen Anschauung gebracht werden. Wo zwischen Kraft und Leiden das Gleichgewicht aufgehoben ist, wie in so vielen täglichen Erscheinungen; da wird das Gemüth durch den Anblick schmerzlich berührt; wir suchen das Leiden zu entfernen durch Hilfeleistung, oder wenden uns davon ab, wo wir es nicht zu lindern vermögen; aber der Schmerz einer höhern Natur, wie sie in der Tragödie dargestellt wird, zieht unwiderstehlich an, indem er das Gefühl der eigenen Kraft in uns anregt. Hierin liegt der Grund, warum die tragische Bühne für uns so viel Reitz, ein Sterbehaus dagegen eher etwas Abstoßendes hat. Das Tragische der Handlung besteht auch nicht in dem, was man einen unglücklichen Ausgang nennt. Die Iphigenie von Euripides und die von Göthe, der Ion von Euripides und A. W. Schlegel gehören der Tragödie an, und doch ist die Ent-

wicklung in beiden nicht eigentlich tragisch; aber die Situationen haben den hohen Ernst, welcher in dem Wesen der Tragödie begründet ist. Tragisch wird die Handlung durch den in derselben sich entfaltenden Kampf ungemeiner und bedeutsam menschlicher Kraft mit der im Gange der Dinge liegenden Nothwendigkeit. Je entschiedener und großartiger die individuelle Menschenkraft ist, welche sich mit freiem, selbstständigem Wirken jener Nothwendigkeit entgegenstellt; desto anschaulicher und individuell bestimmter tritt diese selbst hervor. So entsteht denn die Anschauung des sogenannten Schicksals, welches in jeder tragischen Dichtung unverkennbar hervortreten muß. Aber das Unvermeidliche und Unwiderstehliche im Laufe der Dinge wird nach Verschiedenheit der religiösen Ansicht der Nationen sich verschieden gestalten. In den Tragödien der Griechen hat das Schicksal allerdings eine erschütternde Bedeutung; es tritt mit einer an Härte gränzenden Strenge hervor. Und doch waltete auch nach griechischen Begriffen in diesem mythischen Schicksale eine ewige und unwandelbare, nur in Dunkel gehüllte Gerechtigkeit. Das Schicksal stand als ewige Nothwendigkeit der himmelstürmenden Freiheit entgegen, und das Maß seiner Erhabenheit lag in der Kraft und Würde des Helden. Je freier, größer und gewaltiger der Held; desto mächtiger, tiefer, heiliger die Gewalt, die ihn stille stehen hieß. Im freien Willen, in der Kraft, und im innern Werthe des Helden lag so das Kriterium der Tragödie. Nach der Ansicht der christlichen Religion wird jenes Schicksal zum Walten einer höhern Weltregierung, zur göttlichen Schickung, die auch das Böse zum Guten lenkt. Die höhere Gemüthskraft bewährt sich bei dem schuldlos Leidenden und Tugendhaften durch feste Aufrechthaltung sittlicher Freiheit mitten im Kampfe mit Welt und Schicksal, und durch freie Aufopferung nicht nur des sinnlichen Wohlseyns, sondern selbst des Lebens für Pflicht und Tugend — bei dem Verirrten, Schuldigen und dem Verbrecher durch reuiges Anerkennen seiner Schuld, durch männliches Ertragen verdienter Leiden und durch einen freiwilligen mit dem gekränkten Sittengesetz aussöhnenden Tod. Die Lösung des Mißverhältnisses zwischen Tugend und Glück, Laster und Strafe aber wird erreicht theils durch die Gewissensfolter des Verbrechers — das eigentliche innere Unglück des Lasterhaften, bei allem Anschein von Sinnenglück — auch wohl durch den Tod desselben, so daß also die gerechte Sache am Ende auch äußerlich siegt, wie z. B. im Macbeth (was man in der

Kunst, wiewohl oft mißverstandner Weise, die poetische Gerechtigkeit zu nennen pflegt), theils durch die Gewissensruhe des Tugendhaften — das innere Glück desselben bei allen Stürmen des äußern Mißgeschickes, — theils und vornehmlich aber durch die trostvolle Aussicht in eine Zukunft des Lohns und der Vergeltung für den äußerlich unterliegenden Gerechten. Wir sehen hieraus, daß das Tragische den Glauben lebendiger, vollkräftiger und sogar unentbehrlich macht. In neuerer Zeit ahmte man häufig die antike Tragödie gerade in Beziehung auf die Schicksalsidee auch bei Stoffen der modernen Welt nach. Läßt sich dieß vom Standpunkte der christlichen Religionsansicht, die doch mehr oder weniger das leitende Princip der neuern Kunst ist, kaum billigen; so wird um so mehr jene Schicksalstragödie verwerflich seyn, wo das Schicksal nicht mehr als die heilige Nothwendigkeit, die ewige Schranke des allzukühnen Helden erscheint, sondern eine spielende Willkühr geworden ist. Ließ schon Schiller in seiner Braut von Messina ein tückisches und schadenfrohes Schicksal triumphiren; so gab noch mehr Werner's 24ter Februar den allgemeinen Anstoß, und Müllner, Grillparzer und andere haben dann diese Manier in der Breite weiter um sich greifen lassen. Ist der Totaleindruck solcher Schicksalstragödien nicht das Gefühl der Erbitterung, die den Menschen mit sich selbst entzweiet? Die Poesie ist bestimmt, das Größte und Edelste im Leben mit den erhabensten Zügen zu versinnlichen, und in jenen Stücken wird die Gottheit, der Inbegriff der reinsten Gerechtigkeit, zu einem zornmüthigen, nachtragenden Dämon. Wo bleibt die Erhebung des menschlichen Gemüths? Soll die Dichtkunst nicht alle Mißklänge des Lebens lösen und in einen harmonischen Akkord überführen?

§. 629. Wie im Epos, so ist auch in der Tragödie eine Fabel nöthig, als Träger der ganzen Dichtung; die tragische Fabel bildet den Stoff der Tragödie. Daß dieser das Gepräge hohen Ernstes und des Großartigen an sich tragen müsse, ergibt sich von selbst. Der Stoff kann entweder aus der Mythenlehre entlehnt, oder geschichtlich begründet, oder rein erdichtet seyn. Die Mythe gewährt erstlich den Vortheil, daß der Dichter darin die Heroen als Wesen von übermenschlicher Kraft, aber mit gewaltigen, ungebändigten Leidenschaften geschildert findet. Dazu bietet das Heroenalter die auffallendsten Beispiele von raschem Wechsel des Glücks mit dem schmerzlichsten Jammer, vom sicheren Sturze

gewaltthätigen Uebermuths, von unvermeidlicher Strafe des Frevels, und von der Nichtigkeit der Zuversicht, mit welcher der Mensch den Erfolg seines Strebens, einer höhern Macht gegenüber, selbstständig bestimmen zu können wähnt; das Interesse der tragischen Idee liegt also schon im Stoffe selbst, und doch gewinnt der Dichter bei Gestaltung desselben den freiesten Spielraum; nur wird von demselben gefordert, daß er seine Fabel im Geiste des Mythus bearbeite, daß er überdieß das im Alterthum waltende religiöse Princip nicht aus dem Auge verliere, daß er uns in seinen aufgeführten Personen die Begeisterung der Vaterlandsliebe und des Nationalgeistes lebendig darzustellen wisse, daß er endlich ein lebendiges Bild jener Zeit liefere, aus welcher er seinen Stoff wählte, folglich seine Personen im Geiste derselben reden und handeln lasse.

§. 630. Historische Stoffe gewähren dem Dichter den Vortheil, daß gleichsam der tragische Kern schon gegeben ist, und die weitere Dichtung eine feste, schon beglaubigte Grundlage hat. Sehen wir doch Menschen aller Generationen und Zeitalter in dem Irrthume befangen, als ob sie selbstständige Zwecke aus eigener Kraft, im Widerstreit mit den sittlichen Gesetzen ihres Daseyns, mit Sicherheit zu verfolgen vermöchten. Nur darf der geschichtliche Stoff nicht allseitig ausgebildet vorliegen, nicht zu bekannt seyn, und zu nahe stehen, weil dadurch die freie Dichterkraft sich beschränkt fühlt, und der tragische Effekt geschwächt wird.

§. 631. Daß übrigens auch in der Tragödie Einheit und Vollständigkeit der Handlung erfordert werde, so daß sie ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, in welchem der beabsichtigte tragische Effekt vorbereitet und vollendet wird, ergibt sich aus dem, was über das Drama überhaupt gesagt ist. Aber im Gegensatz gegen das reichere Epos, folgt aus dem Wesen des reinen Trauerspiels auch nothwendig die Einfachheit der Handlung, wenn diese auch nicht im strengen Sinne der griechischen Tragödie genommen werden darf. Auch die Forderung der Exposition, der Verwicklung und der Auflösung kehrt in der Tragödie, wie im Drama überhaupt, wieder. Was die Verwicklung in der Tragödie betrifft, so dürfen sich die Fäden derselben nicht so vielseitig anknüpfen, nicht zu dem Grade verschlingen, daß sie die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers vorzüglich an sich und ihre Auflösung fesseln; denn dadurch geschieht dem Eindrucke der

tragischen Handlung Abbruch, wie z. B. im Don Carlos. Die Katastrophe wird bald durch Aenderung der bisherigen Glücksumstände, bald durch Erkennung bewirkt, ist aber selbst dreifacher Natur, entweder die des völligen Untergangs, wie bei Macbeth, oder der Versöhnung, wie in den Eumeniden des Aeschylos, in dem Oedipus Kolonos des Sophokles, oder die der Verklärung, die dem christlichen Dichter vorzüglich angemessen ist, und worin Calderon obenan steht. Was endlich die *Motivirung* in der Tragödie betrifft, so unterscheidet sich im Allgemeinen die tragische von der epischen durch ihre größere Subjektivität; denn in der Tragödie ergeben sich die Entwicklungsmomente hauptsächlich aus dem Innern der handelnden Personen, ihrem persönlichen Wünschen, Trachten und Streben.

§. 632. Was die *tragische Charakteristik* betrifft, so muß natürlich in der Tragödie, wie im Drama überhaupt, ein Hauptcharakter, ein Held, im Mittelpunkte des Ganzen stehen, dem alle andere Personen mehr oder weniger untergeordnet erscheinen, und auf den sich das Interesse koncentrirt. Auch fordert die Tragödie wegen der größern Zusammendrängung ihrer Kraft, und überhaupt wegen ihres mehr individuellen Charakters, daß der Stoff sich an eine *physische* Persönlichkeit knüpfe; doch kann die Hauptperson auch eine moralische (Kollektiv-Person) seyn, wenn nämlich nicht bloß das Schicksal zweier Personen aufs innigste verflochten ist, sondern beide auch nur *Ein* Daseyn haben, oder nach *Einem* Daseyn streben, wie in der Liebe. So ist in *Shakespeare's Romeo und Julie* das Loos beider Liebenden unzertrennlich. Uebrigens muß der Hauptcharakter in der Tragödie, weil sich auf ihn das tragische Interesse koncentrirt, und er den Kampf der sittlichen Freiheit mit der höhern Nothwendigkeit versinnlichen soll, wahrhaft tragisch seyn, eine großartige energische Kraft entwickeln; der schwache Charakter kommt gewöhnlich zu keinem Vorsatze, geschweige zu einer Handlung; er ist zu schwach zur Tugend, wie zum Laster. Aber auch die Kraft darf nicht ins Uebermaß übergehen. Ihre Wirkung wird um so größer und mächtiger seyn, je klarer sie sich ihrer bewußt ist. Hier ergibt sich nun die Frage, ob ideale oder *absolut-vollkommne Charaktere* für die dramatische Dichtung sich eignen? So wenig *absolut-unvollkommne Caraktere*, reine Schwächlinge und vollendete Bösewichter tragisch seyn können; eben so we-

nig taugen ideale oder rein-vollkommne, weil in letzteren ihre sittliche Freiheit zur Nothwendigkeit geworden, und die schöne menschliche Individualität in ihnen aufgehoben hat. Wo der tragische Dichter eine höhere Natur darstellt, wie z. B. Sophokles in der Antigone, v. Göthe in der Iphigenia und der Fürstinn im Tasso, Schiller in der Königinn im Don Carlos; muß er sie durch irgend eine innere Beschränkung immer noch in der Gränze des Reinmenschlichen halten; er will uns ja das Menschenleben, nicht die Geisterwelt vor Augen bringen. Allerdings ist es leichter eine reine Lichtgestalt, das Ideal zu dichten, um somehr eine schwarze Höllengestalt, als eine menschliche, in der sich Licht und Schatten verbinden, mannichfache Farben kontrastiren, und durch leichte, angenehme Mitteltinten harmonisch verschmelzen. Aber alle derlei Charaktere, die entweder zu hoch oder zu niedrig stehen, erregen keine Theilnahme, kein reinmenschliches Gefühl, nicht der Mitfreude, nicht des Mitleids, nicht einmal der Bewunderung und des Abscheues, sondern nur des Erstaunens, das den Sinn betäubt, und den Geist niederdrückt. Böse Charaktere bleiben tragisch-darstellbar, sobald sich an ihnen entweder ein hoher Grad von Intelligenz, oder eine ungemeine Willenskraft bei aller Richtung auf das Böse auf eine Weise äußert, daß dabei die reine sittliche Schuld durch irgend eine Beziehung, z. B. durch irrende Ansicht, durch ein heftiges Temperament, durch Gewalt der Leidenschaft und Aehnliches gemildert wird. Im weiblichen Charakter wird das Verbrechen bloß aus einer großen, überwältigenden Leidenschaft hervorgehen dürfen; denn die Besonnenheit würde hier die Weiblichkeit aufheben. Oft braucht der Dichter einen verruchten Charakter bloß zur Verwicklung. In diesem Falle muß er ihn gehörig motiviren, damit der Zuschauer die innere Möglichkeit desselben begreife. Hier ist es auch, wo der Dichter das durch die Verruchtheit empörte Gefühl aussöhnen muß durch die Idee der Vergeltung. Wie dieß dramatisch geschehen könne, hat Shakespeare durch die Erscheinung von Banquo's Geist im Macbeth, Schiller im letzten Monolog des Franz Moor in den Räubern gezeigt.

§. 633. Der hohe Rang der Hauptpersonen ist für die tragische Darstellung wohl begünstigend, er macht die tragische Wirkung ergreifender, ist aber nicht wesentlich und unerläßlich; denn nicht bloß die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Weh einer großen Menge Einfluß haben, neh-

...gischen Dichtung dienen, und wen
als Ursache und Wirkung, in Einem
den; so ist doch immer das eine od
der letzte Zweck der Schilderung ge
oder Situation das Hauptaugenmerk
sich nur insofern in die Leidenschaft= u
zulassen, als er jene durch diese her
Leidenschaft sein Hauptzweck, so ist ih
lung schon genug, wenn sie jene nu
unrechten Ort gefundenes Schnupftu
scene im Mohren von Venedig. Ist
vorzügliches Augenmerk; so ist er in d
der Begebenheiten noch viel weniger g
liche Darstellung des ganzen Menschen
Leidenschaft zu viel Raum zu geben. D
beinahe einzig auf Situationen und
Darum findet man bei ihnen auch
Ausführlichkeit und Schärfe der Cha
Zeiten, und in diesen erst seit Shak
gödie mit der dritten Gattung bereiche
in seinem Macbeth, Richard III.
Menschenleben auf die Bühne brachte,
uns v. Göthe in seinem Götz von
Muster in dieser Gattung.

§. 635. Uebrigens fordert die höh

übrigen dramatischen Dichtungen, weil eben dadurch die tragische Wirkung gesteigert wird.

§. 636. Wir haben so eben erwähnt, daß auch Leidenschaft den Stoff zur tragischen Dichtung hergeben könne. Zwar sind die Liebe, die Eifersucht, der Ehrgeitz und die Rachsucht beinahe im ausschließenden Besitze der tragischen Bühne; inzwischen wird die geniale Dichterkraft an die Darstellung jeder Leidenschaft eine große tragische Wirkung knüpfen können, wenn sie dieser Darstellung Großartigkeit und Tiefe zu geben weiß; denn die Leidenschaft ist schon an und für sich tragisch. Die leidenschaftlichen Motive erhalten ihre tragische Kraft und ihren ästhetischen Werth durch die Objekte, auf welche ihr Streben gerichtet ist, und durch die Macht der Hindernisse, welche demselben entgegenstehen. So günstig und vortheilhaft übrigens die Entschiedenheit der Leidenschaft ist, so kann dennoch ein stärkeres Schwanken derselben statt finden, wo vom Dichter die Stärke der Leidenschaft durch den Kampf mit einer andern oder mit einer Neigung zur Anschauung gebracht wird. Die poetische Darstellung der Leidenschaften fordert Wahrheit und Klarheit. Die Wahrheit der Darstellung der Leidenschaften beruht allein darauf, daß der Zusammenhang zwischen diesen und ihren Aeußerungen als ein nothwendiger erscheine; die Klarheit fordert, daß die Leidenschaft leicht zu fassen sey, und einen entschiedenen Eindruck hervorbringe.

§. 637. Hiebei muß noch der von Aristoteles aufgestellten Forderung an die Tragödie, durch Furcht und Mitleiden diese Leidenschaften zu reinigen, gedacht werden. Leidenschaften reinigen heißt, in der Sprache jenes Philosophen, sie auf das Mittelmaß zurückführen, welches die Vernunft unseren Neigungen bestimmt hat, sie wecken, wo sie schlummern, sie beleben, wo sie ermatten, aber auch sie schwächen, wo sie zu stark, sie mäßigen, wo sie zu heftig sind. Allerdings reinigt die tragische Poesie jene Leidenschaften. Sie erweckt durch die tragische Abspieglung des Lebens die Vorstellung von der Nichtigkeit aller menschlichen Kraft, von der Wandelbarkeit alles irdischen Glückes; die Macht, welche über die menschlichen Schicksale gebietet, erscheint entweder als eisernes Fatum, oder als sittliche Weltregierung; im erstern Falle mäßigt selbst die Vorstellung jener unentfliehbaren Uebermacht die Furcht vor derselben,

im letztern Falle ist die Reinigung der Furcht die milde Frucht ruhiger Ergebung und des festbegründeten Vertrauens auf das Göttliche. Das Mitleiden wird nicht nur erregt durch das Leiden der tragischen Personen, sondern auch gereinigt durch die Ueberzeugung, daß eine höhere Weltordnung das ausgleichende Verhältniß zwischen Schuld und Strafe, zwischen den Leiden des Unglücklichen und seinen Ansprüchen an Glückseligkeit wieder herstelle. Die tragische Rührung und Erschütterung bleibt aber im Trauerspiele nur Mittel, wird nicht Zweck. Zweck bleibt die poetische Darstellung der ernsten Beziehungen des Lebens, die Auflösung eines großen menschlichen Schicksals. Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß die Tragödie durchaus eine sittliche Tendenz habe; doch darf diese nirgends sichtbar werden, weil sie sonst den dramatischen Charakter in einen didaktischen verwandeln würde.

§. 638. In der Tragödie kann auch das Wunderbare von großer Wirkung seyn; es verstärkt das Furchtbare und erschüttert uns noch tiefer, nur muß es, so sehr es auch gegen das Ganze in den Hintergruud zurücktritt, in den Gang der Handlung eingreifen, sie verwickeln oder die Auflösung herbeiführen. In dem Dunkeln und Räthselhaften dieser wunderbaren Welt liegt das Erschreckende; darum sagt Lessing mit Recht: „Die Haare stehen auf dem ungläubigen und gläubigen Hirnschädel zu Berge.“ Der Dichter kann das Wunderbare, die Geisterwelt, nicht frei gestalten, er bleibt hierin von dem Volksglauben jener Zeit abhängig, in welche er seine Handlung verlegt. Hierin bleibt Shakespeare groß und bewundernswerth. Er läßt ja nicht, wie Voltaire in der Semiramis, seine Geister am hellen Tage erscheinen, sondern in der Stunde der Mitternacht, sie sind nicht jedem Auge sichtbar, und beim Hahnenruf verschwinden sie wieder. Auch bereitet er den Zuschauer auf irgend eine Art auf die Geistererscheinung vor. Doch bringen alle Geistererscheinungen eine größere Wirkung beim Leser hervor, als bei dem Zuschauer; dort wird nur die Phantasie angeregt, hier treten die unbekannten Gestalten vor den klaren Sinn des Auges, und das Grauen fällt hinweg, so wie das Unbekannte die Form eines Bekannten annimmt.

§. 639. Oefters bedient sich der tragische Dichter, um uns die höchste Zerrüttung des Seelenzustandes einer tragischen Person durch Schmerz oder Schuld zu schildern, des Mittels, sie uns im Wahnsinn zu zeigen. Allerdings bringt dieser mächtige Hebel

in der starken Hand eine mächtige und sichere Wirkung hervor. Nur muß uns der Dichter immer die beginnende Zerstörung einer edlen Natur zeigen, und der Darstellung des Wahnsinns nicht mehr Raum einräumen, als unumgänglich nöthig ist. Ueberhaupt darf er von diesem tragischen Motiv nicht allzuhäufig Gebrauch machen.

§. 640. Die tragische Diction erhebt sich über den Ton des gewöhnlichen Lebens. Ihre nothwendigen Erfordernisse sind edle Haltung, ungesuchtes, prunkloses Pathos und lebendige Anschaulichkeit; sie vereinigt Stärke und Adel, Fülle und Bestimmtheit, Ruhe und Kraft. So mannichfaltig auch die redenden Personen, ihre Charaktere und Gemüthszustände wechseln, immer beherrsche der Dichter den Ausdruck mit männlicher Besonnenheit. Steigt die Gemüthsstimmung der Handelnden bis zur lyrischen Schwunghöhe, berührt die Leidenschaft die äußerste Gränze des Pathos; so muß sich natürlich auch die Sprache aus der mittlern Höhe des Styls bis zur Kühnheit und Lebendigkeit lyrischer Begeisterung erheben. Nur das rhetorische Element bleibe von der tragischen Sprache entfernt. In diesem ist die französische Bühne befangen; dagegen bleiben in der tragischen Diction Sophokles und v. Göthe musterhaft.

§. 641. Der gebundne Rhythmus ist auf jeden Fall die der tragischen Dichtung angemessenste Form; sie unterstützt auch die edle Würde des Vortrags. Ohne Vers sinkt der Kothurn zu leicht zum niedrigen Sokkus herab. Jedoch wird der prosaische Vortrag im sogenannten bürgerlichen Trauerspiel dem tragischen Charakter nicht geradezu widerstreben. Die Griechen wählten, mit Ausschließung des im lyrischen Versmaße abgefaßten Chors, den Trimeter oder sechsfüßigen Jambus, aus welchem sie, jenachdem Bedürfniß des Ausdrucks, in den achtfüßigen Trochäus übergingen. Und in der That hat der senarische Jambus den rein-dramatischen Charakter, wie schon Horaz erkannte: Alternis aptum sermonibus, et populares Vincentem strepitus, et natum rebus agendis. Dem modernen Drama, dessen Bewegung rascher, und welches überhaupt mannichfaltiger gestaltet ist, scheint der fünffüßige reimfreie Jambus angemessener, den man aber, um ihm mehr Mannichfaltigkeit und etwas Lyrisches zu geben, an bedeutenden Stellen, besonders am Schlusse der Scenen und Akte sich reimen, und auch wohl in den Momenten der höchsten Leidenschaft

Außer den bereits in der aufgest
Poesie angeführten Verschiedenheiten
zu beachten: 1) Die Darstellung
ist immer idealisch; nur darf dies
als wären die darin aufgeführten Perso
kommen. Es werden Schwächen, Fehl
geschildert; aber überall sind ihre Sitt
aus geadelt, und jeder Person ist so vi
hen, als ihr Antheil an der Handlung
Idealische beruht besonders darauf, da
versetzt sind. Der griechische Styl sieh
Reinmenschliche, und schließt die Zufällig

Eine zweite Eigenheit der grie
die Mythologie vorzüglich d
darbietet. Dadurch gewann der Kün
tragische Fabel immer aus einer gewiss
Wunderbaren hervortrat. Die griechisch
gleichsam Poesie auf Poesie zu impfen. -
antiken Tragödie ist der Chor. Er hat
Aber die attische Tragödie erhob ihn, a
nes mimisch-nachahmenden Lobgesanges
auf andere Götter und Heroen, bei ö
bei der mimische Hymnus erst das Ga
Zwischenperson erhielt, welche die Fab

gewaltthätigen Uebermuths, von unvermeidlicher Strafe des Frevels, und von der Nichtigkeit der Zuversicht, mit welcher der Mensch den Erfolg seines Strebens, einer höhern Macht gegenüber, selbstständig bestimmen zu können wähnt; das Interesse der tragischen Idee liegt also schon im Stoffe selbst, und doch gewinnt der Dichter bei Gestaltung desselben den freiesten Spielraum; nur wird von demselben gefordert, daß er seine Fabel im Geiste des Mythus bearbeite, daß er überdieß das im Alterthum waltende religiöse Princip nicht aus dem Auge verliere, daß er uns in seinen aufgeführten Personen die Begeisterung der Vaterlandsliebe und des Nationalgeistes lebendig darzustellen wisse, daß er endlich ein lebendiges Bild jener Zeit liefere, aus welcher er seinen Stoff wählte, folglich seine Personen im Geiste derselben reden und handeln lasse.

§. 630. Historische Stoffe gewähren dem Dichter den Vortheil, daß gleichsam der tragische Kern schon gegeben ist, und die weitere Dichtung eine feste, schon beglaubigte Grundlage hat. Sehen wir doch Menschen aller Generationen und Zeitalter in dem Irrthume befangen, als ob sie selbstständige Zwecke aus eigener Kraft, im Widerstreit mit den sittlichen Gesetzen ihres Daseyns, mit Sicherheit zu verfolgen vermöchten. Nur darf der geschichtliche Stoff nicht allseitig ausgebildet vorliegen, nicht zu bekannt seyn, und zu nahe stehen, weil dadurch die freie Dichterkraft sich beschränkt fühlt, und der tragische Effekt geschwächt wird.

§. 631. Daß übrigens auch in der Tragödie Einheit und Vollständigkeit der Handlung erfordert werde, so daß sie ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, in welchem der beabsichtigte tragische Effekt vorbereitet und vollendet wird, ergibt sich aus dem, was über das Drama überhaupt gesagt ist. Aber im Gegensatz gegen das reichere Epos, folgt aus dem Wesen des reinen Trauerspiels auch nothwendig die Einfachheit der Handlung, wenn diese auch nicht im strengen Sinne der griechischen Tragödie genommen werden darf. Auch die Forderung der Exposition, der Verwicklung und der Auflösung kehrt in der Tragödie, wie im Drama überhaupt, wieder. Was die Verwicklung in der Tragödie betrifft, so dürfen sich die Fäden derselben nicht so vielseitig anknüpfen, nicht zu dem Grade verschlingen, daß sie die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers vorzüglich an sich und ihre Auflösung fesseln; denn dadurch geschieht dem Eindrucke der

Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen; die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzte, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod verschmelzt sie auf das innigste miteinander. Sehr sinnreich vergleicht daher A. W. Schlegel die antike Tragödie mit einer plastischen Gruppe; die Figuren entsprechen dem Charakter, ihre Gruppirung der Handlung, und hiemit ist das Ganze abgeschlossen — das romantische Drama hingegen einem großen Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reichern Gruppen auch noch Vorder- und Hintergrund, und alles unter einer magischen Beleuchtung dargestellt sey. Ein solches Gemälde wird weniger vollkommen begränzt seyn, als die Gruppe; indessen wird der Maler durch die Einfassung des Vordergrundes, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andere Mittel den Blick gehörig festzuhalten wissen. In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Plastik wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders zu den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Plastik doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüthe lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht, was am wenigsten sichtbar ist, Licht und Luft. Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigenthümlich. Der Wechsel der Zeit und des Orts, der Kontrast von Scherz und Ernst, endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile sind im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern, zweckgemäß angewendet, wahre Schönheiten. Man vergleiche in dieser Beziehung Oedipus Tyrannos von Sophokles mit König Lear von Shakespeare.

Aus dieser Einfachheit zum Theile, anderer Seits aus der Objektivität der Darstellung, und weil alles aufs Leben bezogen wird, geht in der griechischen Tragödie die Klarheit hervor, durch die wir am meisten gefesselt werden. An die Stelle dieser Klarheit tritt im romantischen Drama Tiefe, die oft weit glücklicher ist, die Dichtung über die Erde emporzuheben, als sie auf

dieser im hellen, milden Lichte zu zeigen, das über die Werke der Alten ausgegossen ist.

Die Komödie (Lustspiel).

§. 642. Soll der Scherz in der Komödie zu wahrhaft künstlerischer Darstellung kommen, so muß er die Bedeutung und Form des Komischen annehmen. Man könnte die Komödie erklären als die dichterische Darstellung der rein-scherzhaften Seite des Lebens, in der Form sich gegenwärtig gestaltender Handlung. Nicht einzelne witzige Einfälle und Erfindungen, nicht unzusammenhängende komische Züge genügen, um die Komödie als eine eigenthümliche Dichterform zu gestalten. Das Komische muß sich durch die ganze Darstellung hindurchziehen; die Situationen, die sich zum Ganzen einer Handlung vereinen, müssen an sich schon komisch seyn. Der glückliche Ausgang darf eben nicht als das charakteristische Merkmal angegeben werden, im Gegentheil kann er oft eine mehr ernste Wirkung hervorbringen, wenigstens für die Hauptperson, wie z. B. in den Komödien des Aristophanes.

§. 643. Mit Recht wählt der Lustspieldichter seinen Stoff aus dem wirklichen und eigentlich gemeinen Leben, weil in allen höhern Verhältnissen des Lebens Würde und Ernst walten, die dem komischen Effekt hinderlich sind. Die reingeschichtliche Fabel bleibt in der Komödie ausgeschlossen, obwohl wirkliche Begebenheiten ihr als Veranlassung und Vermittelung größerer individueller Anschauung unterliegen können. Treffender wird die Darstellung durch die Wahl solcher Vorfälle und Personen, welche dem Zuschauer gleichzeitig sind; auch wird der Dichter dabei gewinnen, wenn sowohl die Haupthandlung, als die Personen und der Schauplatz einheimisch sind. Immer kann der Erfindungsgeist des Dichters hier am freiesten walten und gestalten.

§. 644. Die Komödie gestaltet die scherzhafte Seite des Lebens zu gegenwärtiger Handlung, sie faßt das Lächerliche im Leben auf und bildet es in eine dramatische Form; das Lächerliche erhält aber erst einen ästhetischen Charakter durch die komische Kraft, womit es der Dichter darstellt. Dieser bewährt seine höhere Kraft dadurch, daß er die Täuschung des Wahns scherzend oder spottend in ihr Nichts auflöst. Die Komödie zer-

ihren groben und verwegenen Sp
Komische, was wir besitzen. Das I
sig in der freien Lust des Volkes, un
heit verbunden.

§. 645. Herrscht in der Tra
hehren Gestalt, so tritt in der K
neckende Zufall; tritt dort die
sten Schicksale entgegen, nach Grü
fest bestimmte Plane zu verwirklich
und Willkühr, ohne vernünftige
delnd, das Thörichte, die Ironie de
auch die Komödie, ihrer Selbstständ
det, eigentlich als Parodie der
das Wesen der Tragödie auf ironisch

§. 646. Fordert die Tragödie (
Natur nach einfachen Gang des e
einfachere Verwicklung, einen nicht
ten; so gestattet die Komödie dage
Willkühr vielseitigere Verschlingunge
denheit der einzelnen Arten der Ko
Grad der Verwicklung verschieden se
Effekt wird nämlich bald mehr durch
mehr durch Ueberraschung, bald v
bewirkt. Daraus gehen das Situa
Lustspiel), das Intriguen- und

und Zufälle, worin das Wesen der Intrigue besteht. Auch das Situationsstück fordert treffende Charakterzeichnung. Die Situationen müssen aber im reinen Lustspiel auch rein-komisch seyn, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beimischung; denn das Lächerliche hat seine Begränzung in dem Ernste. Darum bleiben auch körperliche und sittliche Gebrechen billig vom Gebiete der Komödie ausgeschlossen. Das Intriguenstück duldet nicht nur, sondern fordert sogar die verschlungenste Verwicklung; hier treibt der neckende Zufall mit den thörichten Wünschen und Hoffnungen des Menschen das muthwilligste Spiel. In den Charakterstücken muß sich das Interesse vorzugsweise in Einem Charakter vereinigen, welcher deßhalb durch seine eigenste Individualität den ästhetischen Effekt der ganzen Handlung begründen und tragen muß. In den Charakterstücken wird insbesondere das, was einer Klasse von Individuen, deren Repräsentant der Held des Charakterstückes ist, eigenthümlich befunden wird, dargestellt, indem man alle Hauptzüge eines Charakters, die man sonst nur bei mehrern zerstreut findet, auf Eine Person häuft, und so gewissermaßen den personificirten Charakter selbst, wie z. B. in Moliere's Geitzigen, erhält. Ein gewisser Grad der Uebertreibung des Lächerlichen in den Vorfällen und Charakteren muß dem Lustspieldichter gestattet werden, weil sie das komische Interesse verstärkt. Nur muß auch hier das Gesetz der poetischen Natürlichkeit dieser freiern Anwendung dichterischer Kunst ihre gehörigen Gränzen setzen; denn auch der komischen Erfindung darf innere Wahrheit nicht fehlen, die zum Wesen der schönen Dichtung gehört, und die selbst in der Posse nur scheinbar vermißt wird. Diese fordert nämlich eine minder berechnete Haltung, eine minder strenge Richtigkeit der Zeichnung; in ihr spielt der Dichter wahrhaft mit seinem Gegenstande. Das Unwahrscheinliche bei ihm ist es aber bloß für den Verstand, nicht für die Phantasie. Auch den Gebildeten ergötzt es, je freier er gebildet, und je weniger er von Vorurtheil, Beschränktheit und Thorheit befangen ist, mit dem Gemeinen frei zu spielen, ohne sich in dasselbe zu verlieren, und aus Herzensgrunde zu lachen über die sich närrisch gebärdende Laune, welche Lebenslust und üppige Kraft des Witzes offenbart.

§. 647. Der Stoff der Komödie findet sich in jeder Zeit, bei jeder Nation, nur wird er zu selten erkannt, weil nur wenige Menschen sich über ihre Zeit erheben. Für das satyrische

sicht des Dichters vermuthen läßt, ei
men. Gegen Dichtungen dieser Art,
gen, kann die Kritik sich nicht laut
ren. Aber die schmutzigen Späße, w
Lustspiele gewürzt sind, beweisen
oder Mangel an Geschmack, als uns
mung werden sie niemanden verführe
lichkeit gebildeter ist.

§. 649. Der Dialog des Lust
lebendiger und im Tone abwechselnder
Monolog wird hier nur selten sta

Die Sprache muß auch hier
ter der redenden Personen, ihrer j
dem geselligen Tone angemessen seyn,
wechseln; Wahrheit und Lebendigkeit
heit und Feinheit in allen Formen de
Bildung bei einer scheinbaren Nachlä
der Diction in der Komödie seyn.

Der Vers wird in der Komö
saischen Kreise herabsteigen darf, wo
werden können, doch wird er zur Vo
gen. Im Niedrigkomischen bewirkt der
ohne Gemeinheit darstellen läßt. Den
der Dichter nur scheinbar in poetisch-frei
Das Sylbenmaß der Tragödie eignet

n Küchenzettel seyn. Je weniger er von dem Inhalte verräth, sto besser ist er."

Anhang.

Unterschied der alten Komödie, wie sie uns im Aristophanes scheint, und der neuern. — Ging die Tragödie aus den dithy-mbischen Chören hervor, welche in den hellenischen Städten zur erherrlichung der dem Bacchus geweihten Feste aufgeführt wur-n; so scheint die Komödie aus den durch ihre rohe Ausgelassen-it ausgezeichneten Phallosliedern hervorgegangen zu seyn. Mun-e Landbewohner zogen an diesen Festen auf Wägen schwärmend den Dörfern umher, sangen Scherz- und Spottlieder, und be-stigten die Zuschauer mit Schwänken und drolligen Späßen, bis s Uebermaß der Freude sie sättigte. Der Dichter benützte in der lge dieses alte Vorrecht der saturnalischen Freiheit für die Spiele ner Phantasie, und weil zunächst der Athener äußerst empfäng-h für Witz und Laune und dabei sehr gutmüthig war auch über h selbst scherzen zu lassen; so ging jene eigenthümliche dramati-e Form, die alte Komödie hervor, welche keine Schran-, weder religiöse, noch politische beachtete, sich der unbedingte-n Lust und der muthwilligsten Satyre hingab, und gleich an-gs eine politische, demokratisch-republikanische Tendenz nahm. in Bürger stand so hoch, und keiner so niedrig, den nicht die eile der Satyre trafen, dessen Handlungen und Denkungsart, sen Thorheiten und Laster nicht dem ganzen Volke als ein Ge-nstand des Spottes und der Verachtung aufgestellt wurden. Ja, lange die demokratische Verfassung der Athener bestand, hielt n diese Freiheit der alten Komödie für ein heilsames Vorrecht demokratischen Verfassung. Die alte Komödie war der vollen-e Gegensatz der Tragödie in Ton und Richtung, obwohl wie e national. Das Charakteristische der alten Komödie besteht sichtlich des Inhalts in der Kühnheit und Willkühr der Dich-g, hinsichtlich der Form im Gebrauch der Chöre und der Para-en. Der Chor der Komödie hat nicht die ruhige in sich abge-ossene Einheit und Vollendung des tragischen Chors, indem es einer Komödie auch mehrere Chöre geben kann, welche bald zu-ich gegenwärtig gegeneinander singen, bald ohne Beziehung auf ander wechseln und sich ablösen. Durch den Chor, als Repräsen-

fassung in Athen vorherrschend bestand
sich die mittlere Komödie aus, we
Richtung aufgab, und an ihre Stelle
stisch-bezeichnende aufnahm. Als auch
die neue Komödie ein, welche den C
litischen Geistes der alten Komödie ur
Freiheit eine behutsame Schilderung d
ler und Thorheiten wählte, eine sch
lieferte, und in einer sittigen Sprache r
Und diese neue Komödie der Griechen
gen der Römer Plautus und vorzüglich
päische Literatur über.

Neben- und Mittelarten
Dichtkunst (das Schauspi

§. 650. Diese dramatischen M
hauptsächlichern Abstufungen des mittle
nationellen und temporellen Einflüssen
dieselben in der Geschichte der Poesie
meinheit ansprechen können. Die vorzü

1) Das humoristische Scha
ben Schmerz und Lust, Leid und Fr
Weinen und Lachen, Ideales und Gem

Schauspiel hervor, in welchem sich Witz und Gefühl den Gegenstand streitig machen, die Phantasie aber mit beiden spielt. Die erste Forderung an diese dramatische Dichtart ist wahre Durchdringung von Scherz und Ernst; nicht genügt also ein bloß mechanisches Zusammenstellen jener beiden Lebensseiten, noch weniger darf ein wirklicher Gegensatz in der Art eintreten, daß Scherz und Ernst sich in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirksamkeit geradezu aufheben. Verwicklung, Vielseitigkeit, tiefe und bedeutsame Charakteristik, Gewandtheit in der Sprache nach allen ihren Abstufungen, und künstlerische Weisheit rücksichtlich des Gebrauchs derselben, jenachdem Wechsel des Kleinen und Großen, des Unbedeutenden und Bedeutenden, der tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, der sinnreichsten Spiele des Witzes und der Phantasie mit der innigsten und zartesten Gemüthlichkeit, sind eben so viele unerläßliche Anforderungen, welche an ein wahrhaft humoristisches Schauspiel gestellt werden müssen.

§. 651. Mit demselben verwandt ist 2) das romantische Schauspiel. Auch hier begegnen sich Scherz und Ernst mannichfaltig; aber es fehlt die höhere Weltanschauung des Humoristen. Freude und Schmerz, Lust und Leid, Scherz und Ernst, Thorheit und Weisheit spielen hier wechselnd durcheinander, bloß um in diesem bunten Wechsel einen eigenthümlichen Zauber zu vermitteln, welcher durch seine lebendige Anschaulichkeit das Gefühl und die Phantasie über die bestimmte Wirklichkeit in leichter Bewegung emporhebt. Höchste Vielseitigkeit der Beziehungen, und Mannichfaltigkeit in der Abstufung der Scenen, leichte Uebergänge vom Lichte zum Dunkel und umgekehrt, auffallende Kontrastirung, überraschende Situationen, Ereignisse und Auflösungen, sprachfigürliche Anschaulichkeit, frisches reiches Kolorit, Leichtigkeit, gewandtes Auf- und Abbewegen in der Sprache und Darstellung überhaupt, eignen vorzüglich dem romantischen Schauspiele. Warum sich im klassischen Alterthume weder das humoristische, noch romantische Schauspiel ausbilden konnte, ergibt sich aus dem, was über die Verschiedenheit der antiken Kunst von der modernen, und was vom Humor gesagt worden. Die meisten Beispiele liefert das englische und spanische Theater, besonders das ältere. Die romantischen Schauspiele sind eigentlich Phantasiestücke, und insofern ist selbst der Sommernachtstraum, und der Sturm von Shakespeare ihnen zuzugesellen. Tiek's Kaiser Oktavianus.

selbst bewirkt werde. Die Verwicklung
dramatische Interesse mehr durch den
Handlung und die Heiligkeit göttliche
Spannung der Erwartung und überras
werden. Ist das Religiös = Sittlich
muß es in individueller Gestalt und pe
Erscheinung kommen. Mysterien und
telalters. Autos Sakramentales

§. 653. 4) Das historische
geschichtliche Ereignisse und Thaten blo
Standpunkte und nach ihrer geschichtliche
gefaßt und dramatisch veranschaulicht we
rische Schauspiel. Es steht zwischen der
mitten inne, unterscheidet sich aber von
deren Stoff aus der Geschichte genomme
Schauspiel will nicht das Tragische irge
nisses zur ästhetischen Anschauung brin
schichtliche Geltung und Wirksamkeit. V
geschichtliche Begebenheiten, welche vo
spiele mit der größten Wirkung veransch
züge der Begebenheiten müssen treu au
sogar ihre Triebfedern lichtvoll durchsch
dige Darstellung der Einbildungskraft
werden. Die dramatische Einheit ist au
spiele unerläßlich, es darf nicht bloß ei

Schauspiel hervor, in welchem sich Witz und Gefühl den Gegenstand streitig machen, die Phantasie aber mit beiden spielt. Die erste Forderung an diese dramatische Dichtart ist wahre Durchdringung von Scherz und Ernst; nicht genügt also ein bloß mechanisches Zusammenstellen jener beiden Lebensseiten, noch weniger darf ein wirklicher Gegensatz in der Art eintreten, daß Scherz und Ernst sich in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirksamkeit geradezu aufheben. Verwicklung, Vielseitigkeit, tiefe und bedeutsame Charakteristik, Gewandtheit in der Sprache nach allen ihren Abstufungen, und künstlerische Weisheit rücksichtlich des Gebrauchs derselben, jenachdem Wechsel des Kleinen und Großen, des Unbedeutenden und Bedeutenden, der tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, der sinnreichsten Spiele des Witzes und der Phantasie mit der innigsten und zartesten Gemüthlichkeit, sind eben so viele unerläßliche Anforderungen, welche an ein wahrhaft humoristisches Schauspiel gestellt werden müssen.

§. 651. Mit demselben verwandt ist 2) das romantische Schauspiel. Auch hier begegnen sich Scherz und Ernst mannichfaltig; aber es fehlt die höhere Weltanschauung des Humoristen. Freude und Schmerz, Lust und Leid, Scherz und Ernst, Thorheit und Weisheit spielen hier wechselnd durcheinander, bloß um in diesem bunten Wechsel einen eigenthümlichen Zauber zu vermitteln, welcher durch seine lebendige Anschaulichkeit das Gefühl und die Phantasie über die bestimmte Wirklichkeit in leichter Bewegung emporhebt. Höchste Vielseitigkeit der Beziehungen, und Mannichfaltigkeit in der Abstufung der Scenen, leichte Uebergänge vom Lichte zum Dunkel und umgekehrt, auffallende Kontrastirung, überraschende Situationen, Ereignisse und Auflösungen, sprachfigürliche Anschaulichkeit, frisches reiches Kolorit, Leichtigkeit, gewandtes Auf- und Abbewegen in der Sprache und Darstellung überhaupt, eignen vorzüglich dem romantischen Schauspiele. Warum sich im klassischen Alterthume weder das humoristische, noch romantische Schauspiel ausbilden konnte, ergibt sich aus dem, was über die Verschiedenheit der antiken Kunst von der modernen, und was vom Humor gesagt worden. Die meisten Beispiele liefert das englische und spanische Theater, besonders das ältere. Die romantischen Schauspiele sind eigentlich Phantasiestücke, und insofern ist selbst der Sommernachtstraum, und der Sturm von Shakespeare ihnen zuzugesellen. Tiek's Kaiser Oktavianus.

bar, und nur wenige Stücke, wie z. B. die bessern Iffland's, seine Jäger, sein Vaterhaus, werden sich in der poetischen Sphäre erhalten. Dem öffentlichen Geiste der Nation gemäß konnten die Griechen das Familiendrama nicht ausbilden. Zu demselben gehört eigentlich auch das sogenannte rührende Schauspiel (die weinerliche Komödie). Diderot gab in seinem Hausvater den Ton dazu an.

§. 655. 6) Das idyllische Drama umfaßt das reine, freundliche Naturseyn des Menschen, stellt in der Handlung gerade die unbefangene, von keinen positiven oder konventionellen Verhältnissen bedingte Befreundung des Menschen mit der Natur dar. Es muß also nicht sowohl das Menschenleben an und für sich, als vielmehr die reine Natur in demselben zu klarer, ästhetisch-interessanter Anschauung vermitteln. Der Hauptcharakter des idyllischen Drama ist, so wie der des idyllischen Epos, das Naive. Das sogenannte Schäferspiel ist daher nicht die einzige, oder auch nur vorzügliche Art des idyllischen Drama. Göthe's Jery und Bätely — die Schwestern von Corcyra von Amalie von Imhof.

656. Endlich verdienen als eigenthümliche dramatische Nebenarten 7) das dramatische Sittengemälde, und 8) das didaktische Drama erwähnt zu werden. Das dramatische Sittengemälde entfaltet in der Handlung und ihrem Werden Lebensarten bestimmter Zeiten und Nationen gerade ihrer selbst wegen. Hier werden vor Allem Treue, Wahrheit und Lebendigkeit bei freier Auffassung und origineller Wiederdarstellung gefordert. Die allgemein herrschenden Sitten können sich entweder vorzüglich an Charakteren, oder in und an der Handlung selbst individuell abbilden. Im erstern Falle müssen die gewählten Charaktere als Repräsentanten bestimmter, in einer Zeit, Nation und Standesart vorwaltender, Sitten gelten können; im letztern Falle muß die Handlung selbst charakteristisch seyn. Immer soll eine Wechselbedingung der Charakteristik der Personen und der Handlung obwalten. Hieher gehören auch die Maler-Schauspiele, die uns entweder das Leben und Wirken eines Malers, als solchen zur Anschauung bringen, oder das Eigenthümliche einer ganzen Malerschule vergegenwärtigen. Oehlenschläger's Correggio. Fr. Kind's Van Dyck's Landleben.

§. 657. Im didaktischen Schauspiel entwickelt sich entweder eine einzelne Ansicht, oder es gestaltet sich ein ganzes

Leben, in welchem philosophische Ideen individualisirt dargestellt werden. Bei dieser Art von Schauspielen ist die erste und unerläßliche Forderung, das im höhern Sinne Didaktische in die Handlung selbst zu legen, und das künstlerische Interesse durch den poetischen Charakter der Handlung selbst zu bestimmen. Lessing's Nathan der Weise und v. Göthe's Faust. Charakterisirung beider Werke.

§. 658. 9) Musikalisches Schauspiel. Die Oper (Singspiel) ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, das sich in der Aufführung mit Musik verbindet, welche in ihrem Wesen lyrisch ist. Der Dialog muß daher eine fortwährende leidenschaftliche Bewegung haben, und die Situation gleichsam von selbst in Musik übergehen. Die Oper hat daher nicht sowohl eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit ihren mannichfaltigen Verwicklungen vorzustellen, sondern vielmehr die Gefühle, welche die Handlung begleiten. Darum ist aber die Oper nicht ohne Handlung; nur wird der Fortgang, die Verwicklung und Auflösung der Handlung nicht unmittelbar und an sich selbst, sondern mittelst des Gefühls dargestellt, in welches die dabei betheiligten Personen versetzt werden. In dem Wechsel der Gefühle aber, welche die bei einer Handlung interessirten Personen äußern, stellt sich uns das Bild der Handlung, ihr Fortgang, ihre Verwicklung und Auflösung auf eine unzweideutige Weise dar.

§. 659. Die erste Aufgabe für den Operndichter ist es, eine solche Handlung zu erfinden, durch welche die Personen in Lagen gebracht werden, in welchen sie ihre Gefühle vorzüglich lyrisch aussprechen können, und mannichfaltige Affekte und Leidenschaften in verschiedenen Graden und Abstufungen wechseln. Wenn dieß die strenge Ausbildung der Charaktere und den ununterbrochenen Fortgang der Handlung zu hemmen scheint; so ist die Oper auf der andern Seite geschickter, gewisse Stoffe zu versinnlichen, welche dem strengen Drama sich mehr entziehen. Doch darf das dramatische Interesse nicht ganz zurücktreten, weil dadurch auch der dramatische Charakter der Musik unmöglich gemacht würde, hiemit zugleich die Eigenthümlichkeit der Oper, als eines dramatischen Kunstwerks, aufhörte.

§. 660. Der Operndichter muß daher mit der Natur der Musik vollkommen vertraut, musikalisch dichten, d. h., sowohl den dramatischen Stoff, als die einzelnen Theile, in der

sonst das Drama zur bloßen Panton
künstler in Absicht auf die Oper ebe
der Dichter musikalisch. Auch keine d
ste, Baukunst, Malerei, Tanzkunst
vordrängen, noch vernachlässigend zu
dem Verhältnisse gemäß hervortreten
dern und zum Ganzen steht.

§. 662. Die schicklichsten St
das Romantische und das Kom
das phantastisch-Wunderbare
seyn. Das Heroische und Histo
Natur davon aus, da es nur durch
im fortscheitenden Handeln ausgeführt

§. 663. In der Anordnung
niß der Wechselreden, Arien und Ch
Es darf keine willkührliche Mischung
geben sich nothwendig aus der Situat
ser Dichtart.

§. 664. Man theilt die Oper
Oper, Operette und das Melodrama
wieder in die ernsthafte (Ope
(Opera buffa).

Die ernsthafte Oper nähe
sollte sie nie eine tragische Katastrophe

Leben, in welchem philosophische Ideen individualisirt dargestellt werden. Bei dieser Art von Schauspielen ist die erste und unerläßliche Forderung, das im höhern Sinne Didaktische in die Handlung selbst zu legen, und das künstlerische Interesse durch den poetischen Charakter der Handlung selbst zu bestimmen. Lessing's Nathan der Weise und v. Göthe's Faust. Charakterisirung beider Werke.

§. 658. 9) Musikalisches Schauspiel. Die Oper (Singspiel) ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, das sich in der Aufführung mit Musik verbindet, welche in ihrem Wesen lyrisch ist. Der Dialog muß daher eine fortwährende leidenschaftliche Bewegung haben, und die Situation gleichsam von selbst in Musik übergehen. Die Oper hat daher nicht sowohl eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit ihren mannichfaltigen Verwicklungen vorzustellen, sondern vielmehr die Gefühle, welche die Handlung begleiten. Darum ist aber die Oper nicht ohne Handlung; nur wird der Fortgang, die Verwicklung und Auflösung der Handlung nicht unmittelbar und an sich selbst, sondern mittelst des Gefühls dargestellt, in welches die dabei betheiligten Personen versetzt werden. In dem Wechsel der Gefühle aber, welche die bei einer Handlung interessirten Personen äußern, stellt sich uns das Bild der Handlung, ihr Fortgang, ihre Verwicklung und Auflösung auf eine unzweideutige Weise dar.

§. 659. Die erste Aufgabe für den Operndichter ist es, eine solche Handlung zu erfinden, durch welche die Personen in Lagen gebracht werden, in welchen sie ihre Gefühle vorzüglich lyrisch aussprechen können, und mannichfaltige Affekte und Leidenschaften in verschiedenen Graden und Abstufungen wechseln. Wenn dieß die strenge Ausbildung der Charaktere und den ununterbrochenen Fortgang der Handlung zu hemmen scheint; so ist die Oper auf der andern Seite geschickter, gewisse Stoffe zu versinnlichen, welche dem strengen Drama sich mehr entziehen. Doch darf das dramatische Interesse nicht ganz zurücktreten, weil dadurch auch der dramatische Charakter der Musik unmöglich gemacht würde, hiemit zugleich die Eigenthümlichkeit der Oper, als eines dramatischen Kunstwerks, aufhörte.

§. 660. Der Operndichter muß daher mit der Natur der Musik vollkommen vertraut, musikalisch dichten, d. h., sowohl den dramatischen Stoff, als die einzelnen Theile, in der

schen Komödie. Das Eigenthümliche d
auf ihrer neckenden, ausgelassenen,
auf den stehenden Charakteren (Mas
virten Darstellung. Anfangs hatte
Grundlage, später jedoch suchten ih
werfung und Abfassung geschriebener
bestimmte Anordnung Bildung und
ben. So setzte A. Ruzzante (†
Entwürfe (Scenarj) für die Improvi
tete auch sechs Lustspiele genau nach
Kunstkomödie vollständig aus, die er
lich bemühte sich der Graf Carlo G
nale Kunstkomödie durch höhere ästhe
Versuche Goldoni's, dieselbe durch das
zu verdrängen, aufrecht zu erhalten.
nem dramatisirten Mährchen im Geschr
der Kunstkomödie über dem Lustspieldi

Das regelmäßige Lustspiel der I
sten Ursprunge an nur Nachbildung d
beiden römischen Lustspieldichter Plaut
nung verdienen: Der Cardinal Bibie
(s. §. 605), Machiavelli († 15
(s. §. 555). Giambatista della P
18. Jahrhundert äußerte sich der Ein
dramatische Literatur der Italiener (...

Neuheit und Reichthum der Erfindung. Von ihm hat man an 200 Stücke. Spätere Komiker sind Capacelli († 1804). Willi, Gamerra, Rossi, Avelloni, Federici u. a. — Die Geschichte der italienischen tragischen Literatur beginnt mit Angelo Poligiano († 1494), der zuerst seinen Orpheus in italienischer Sprache schrieb. Bald darauf zu Anfang des 16. Jahrhunderts erschien die Sophonisbe des Trissino. Auf diesen folgten Ruccelai, Giraldi, Cinthio, L. Dolce, Torelli, Manfredi u. a., aber ohne bleibendes Verdienst. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erschien die Merope des Maffei. Lessing erklärt dieß Werk bei allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmacks mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars, als eines für die dramatische Kunst gebornen und darin geübten Geistes. Alfieri suchte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts († 1803) dem Trauerspiele wohl sittliche Erhabenheit und politisch=edle Bedeutung zu geben; aber auch er war in Einseitigkeit befangen, und vermochte nicht dem italienischen Trauerspiele Selbstständigkeit zu geben. Noch verdienen aus neuerer Zeit Monti, Pepoli († 1796) Giov. Pindemonti, Niccolini, Manzoni und Ruffa genannt zu werden. — Eine höhere Ausbildung, größere Kunstbedeutung und die ihm eigenthümliche dramatische Vollendung gewann in der dramatischen Literatur der Italiener das Schäferspiel durch den Aminta von Torquato Tasso und den Pastor fido des Guarini. — Die Oper verdankt den Italienern nicht nur ihre Entstehung, sondern auch eine hohe Vollendung. Die erste wirklich musikalisch ausgeführte Oper war Rinnucini's Daphne zu Ende des 16. Jahrhunderts. Aber ihre höhere Ausbildung erhielt die Oper erst durch Apostolo Zeno (s. §. 524) und vor allen durch Metastasio (s. §. 524). An dramatischer Kunst hat Metastasio seinen Lehrer Apostolo Zeno nicht übertroffen, und vielleicht nicht einmal erreicht, aber er drang mit gebildetem Sinne und hellem Verstande ins Innerste der musikalischen Poesie ein. Er zeichnete sich auch in der Kantate aus. — Die dramatische Literatur der Spanier hat höhere Bedeutsamkeit als die italienische, sie ist durchaus national und im Ganzen nicht durch den Einfluß der alten klassischen Muster bedingt. Auch sie ist aus Mysterien und Moralitäten hervorgegangen, und das Drama der Spanier blieb in manchen Hin-

cia, daß er auch in diesem Zweige
reicht haben würde, hätte er sich mit
gewidmet, und auch hier dem Natio
reine Tragödie war nicht nach dem
gentliche Begründer des spanischen
de Vega. Seit ihm und nach sein
zum Theil bereits früher angenommen
naldrama fester aufgefaßt und bestimmt
lung war in geistliche und weltl
divinas y humanas). Die Nebent
spiele und Empfehlungsstück
schenspiele (Entremeses, mit M
Die geistliche Komödie unterschied
geschichten der Heiligen (Vidas de S
namsstücke (Autos sacramentales).
dien wurden eingetheilt in die heroi
cas) und in die Mantel- und Deg
Capa y Espada). Von diesen bildete
stücke (Comedias de Figuron) ein
versuchte sich nun in allen diesen Arte
barkeit, daher ihn Cervantes das Natu
terließ über 2000 Stücke. Die höchst
rische Vollendung gab dem spanischen N
In Calderon ist alle Pracht der roman

rakles, 6) die Bacchantinnen, 7) Jon, 8) Alkeste, 9) Phädra oder Hippolytos, 10) Medea, 11) die Phönissen, 12) Hekabe, 13) Andromache, 14) die Troerinnen, 15) Helene, 16) die Herakliden, 17) die Flehenden, 18) Rhesos und 19) der Cyklope, das einzige vollständig erhaltene satyrische Drama. Das Drama satyricon schloß gewöhnlich die Trilogie, daher die Tetralogie. Pratinas ist der Vater dieser Kunstform. Hatte Susarion den ersten Grund zur griechischen Komödie gelegt, so ward sie durch Epicharmos mehr künstlerisch ausgebildet. Doch fällt die Blüthe der alten Komödie erst in die Zeit des peloponnesischen Krieges. Die attisch-griechische Literatur zählte eine große Menge Komiker, von deren zahlreichen Werken jedoch nur Einiges und zwar eines Einzigen, des Aristophanes übrig geblieben ist. Dieser (bl. um 423 v. Chr.) kann als vollendetes Muster der alten Komödie gelten; fordert aber mit vollestem Rechte, daß er ganz aus dem Gesichtspunkte seiner Zeit und seines Volkes beurtheilt werde. Von seinen vier und fünfzig Komödien haben sich nur eilf erhalten, und selbst diese besitzen wir nicht einmal in ihrer ursprünglichen Form. Es sind folgende: 1) die Acharner, 2) die Ritter, 3) die Wolken, 4) die Wespen, 5) der Friede, 6) die Vögel, 7) die Weiber am Fest der Thesmophorien, 8) Lysistrata, 9) die Frösche, 10) die Weiber in der Volksversammlung, 11) Plutus. Letzteres Stück bildet schon den Uebergang zur mittlern Komödie. In der neuen Komödie der Griechen waren vor Andern Menandros († 290 v. Chr.) und Philemon († 262 v. Chr.) ausgezeichnet; wir besitzen aber bloß Bruchstücke von ihren Werken. — Als Mimen-Dichter verdient Sophron (bl. um 420 v. Chr.) Erwähnung. Wir schließen aber nur auf seine Mimen aus dem Einfluße seiner Werke auf andere Schriftsteller, vorzüglich auf Theokrit.

Bei den Römern gewann die dramatische Kunst nie festen Grund und Boden. Als eine Sklavinn war die scenische Muse in Rom eingeführt, und sie ist dort auch immer eine Sklavinn geblieben. Das römische Volk erfreute sich an Possen und Pantomimen, an circensischen oder gar an blutigen Fechterspielen viel zu sehr, als daß es fürs Theater ein griechisches Ohr und eine griechische Seele haben konnte. Aus Etrurien kamen im Jahr 365 v. Chr. die ersten mimischen Darstellungen als Sühnmittel einer unheilbaren Pest nach Rom, welche, längere Zeit hindurch mit

kret. — Den glänzenden Ruhm des fr
Moliere der Schöpfer der Charakter
imaginaire. L' école des femmes.
médecin malgrè lui. Le Misanthro
Le Bourgeois-Gentilhomme u. s.
und Gegner Moliere's Boursault h
ladenstücke (pièces à tiroir), n
Ueberlästigen, das erste Beispiel g
hat, in Absicht auf die Zufälligkeit de
meinschaftlichen Anlasse aufgereiht sind
men der Alten. Den ersten Rang nac
wöhnlich dem Regnard († 1709) ei
glänzte dessen Zeitgenosse Legrand.
nung: Dancourt († 1725). Des
rivaux († 1763). Piron Gresse
Urheber der Comédie larmoyante (F
mille); Chamfort († 1794). Tra
rian (s. §. 555). Lustspiel. Demou
Collin d'Harville († 1806). Lust
1799). Lustspiel. Unter den spätern franz
nen genannt zu werden: Mercier (
spiel. Chenier († 1811). Trauerspi
I. Calas. C. Gracchus ꝛc.). Arnau
nicus). Andrieux. Lust- und Tr

sittliche Grazie und endlich durch Leichtigkeit und Zierlichkeit des Styls auszeichnen.

Von den Trauerspielen des Pacuvius und Attius sind nur wenige Fragmente übrig geblieben. Im Zeitalter Augusts wird in der Tragödie der Thyestes des L. Varius, und die Medea des Ovidius gerühmt; aber beide Stücke sind verloren gegangen. Die dem Philosophen Seneca beigelegten Tragödien, zehn an der Zahl, sind nichts als rhetorische Schulübungen in dramatischer Form, ohne wohl angelegten Plan und Haltung des Ganzen, ohne Natur und Wahrheit in Charakter, Handlung und Gefühl, wiewohl nicht ohne große Gedanken, fruchtbare Sittensprüche, kühne Bilder und einzelne gelungene Schilderungen. — Neben dem Lust- und Trauerspiele bestanden in Rom die Mimen und Pantomimen, und gewannen vor jenen nationale Bedeutung und größere Volksgunst. Die Mimen waren treue Darstellungen menschlicher Charaktere des gemeinen Lebens in Rom zur Aufführung bestimmt. Da die Mimen zur Unterhaltung des römischen Volks bestimmt waren, so waren sie mit unedlen und pöbelhaften Scherzen gemischt, und konnten sich, ungeachtet der eingestreuten Sittensprüche, — nicht zu einer edlen Dichtart gestalten. C. Mattius (40 v. Chr.) schrieb Mimjamben. Vorzüglich werden zwei Mimographen vor den übrigen hervorgehoben: Decimus Laberius (bl. um 50 v. Chr.) und besonders sein jüngerer Zeitgenosse Publius Syrus.

Aus der orientalischen Literatur verdient nur bei den Indiern das Schauspiel Sakontala von Kalidas (um die Zeit Christi) rühmlichste Erwähnung. Deutsch von G. Forster. Weniger Bedeutung hat das in mancher Hinsicht ansprechende Schäferdrama Gita-Govinda des Jajadeva (vielleicht im 2. Jahrhundert n. Chr.). Deutsch von Dalberg.

Die Minne- und Ritterpoesie hat sich im Drama fast gar nicht versucht. Indeß entstanden während des Mittelalters die Mysterien, geistliche ernst-komische Spiele, und man könnte behaupten, aus ihnen sey fast bei allen neueuropäischen christlichen Völkern das neuere nationale Drama hervorgegangen.

Auch das italienische Drama ging von Mysterien aus, welche in lateinischer Sprache vorgestellt wurden, wurde jedoch noch im 15. Jahrhundert, vorzüglich unter den Mediceern zu Florenz, nach antiken Mustern bestimmter ausgebildet. Doch hat in

Heldenzeit, mit den feinsten Züger
der tiefsten und reichhaltigsten poetisch
ihn je an unerschöpflicher Fülle des
ler Leidenschaften? an unnachahmliche
schen? an einziger Originalität? beste
artigsten, ja scheinbar unvereinbarst
beneinander? „Dieser tragische Titan
den Himmel stürmt, und die Welt
droht, der, furchtbarer als Aeschylus
und unser Blut vor Schauder gerinn
einschmeichelnden Lieblichkeiten der süß
mit der Liebe, und seine Lieder sind
geathmet. Die Geisterwelt und die
in ihn niedergelegt: an Kraft ein Hal
phet, an überschauender Weisheit ein
er sich zu den Menschen herab, als wi
legenheit, und ist anspruchslos und u
Aber Shakespeare's komisches Talent i
dig, wie das, welches er im Pathe
es steht auf gleicher Höhe, hat glei
wie dieses. Zum Belege diene der Ch
rich IV. Als die berühmtesten Tra
gelten 1) Hamlet, 2) Macbeth, 3
und 5) Romeo und Julie. Indessen

haltreichsten Werke Shakespeare's und zum Theil aus seiner reifsten Zeit; gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form. Diese historischen englischen Schauspiele sind 11) König Johann (der gleichsam zu den übrigen Stücken den Prolog bildet), 12) Richard II., 13) und 14) Heinrich IV. (zwei Abtheilungen, 15) Heinrich V., 16), 17) und 18) Heinrich VI. (drei Abtheilungen), 19) Richard III. und endlich 20) Heinrich VIII. (der gleichsam den Epilog bildet). Die Lustspiele und Phantasiestücke sind 21) die beiden Edelleute, 22) die gezähmte böse Sieben, 23) das Lustspiel der Irrungen, 24) verlorne Liebesmüh, 25) Ende gut, alles gut, 26) viel Lärmen um nichts, 27) Gleiches mit Gleichem, 28) der Kaufmann von Venedig, 29) wie es euch gefällt, 30) der heil. Dreikönigs-Abend, oder was ihr wollt, 31) die lustigen Weiber von Windsor, 32) ein Sommernachtstraum, 33) der Sturm, 34) das Wintermährchen, 35) Cymbelin. — Titus Andronikus und Perikles werden von den meisten Literatoren, aus historischen und kritischen Gründen, nicht für Shakespeare's Arbeit erklärt. Shakespeare's Lustspiele gehören fast alle zu den Charakterstücken, doch ist die komische Intrigue nicht vernachlässigt. Sie bilden eine eigene Gattung, und liefern fast durchgängig ein schönes heiteres Gemälde. — An Shakespeare schließen sich Beaumont und Fletcher an (in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts). Sie dichteten gemeinschaftlich Tragödien und Komödien. Ben Johnson († 1637). Trauer- und Lustspiele, Vor- und Zwischenspiele, Masken. Philipp Massinger († 1669). Trauer- und Schauspiele. Der schwärmerische Thomas Ottway († 1685). Trauer- und Lustspiele. Nathaniel Lee († 1693). Trauerspiel. Dryden (s. §. 524). Mehr Lustspiel, weniger das Trauerspiel; auch das heroische Schauspiel (Hervic Plays) und die Oper, Kantate. Nic. Rowe († 1718). Trauerspiel. Farguhar († 1707). Lustspiel. Whycherley († 1715). Lustspiel. J. Vaubrough († 1726). Lustspiel. Addison († 1719). Trauerspiel, Lustspiel und Oper. W. Congreve († 1729). Lustspiel. Kantate. R. Steele († 1729). Lustspiel. Georg Lillo († 1739) Erfinder des bürgerlichen Trauerspiels. Kaufmann von London. Komische Oper. Gay (s. §. 524). Komische Oper. Edm. Young. (s. §. 555). Trauerspiel. Thomson (s. §. 555). Trauerspiel. Ed. Moore († 1757). Trauerspiel. Diese letztern Tragiker lieferten nur rhetorische Kunstübun-

der Tragödie die italienische Poesie nichts Bleibendes hervorgebracht, ist immer von Fremden abhängig geblieben. Dagegen gedieh das Lustspiel nach einer Seite hin, von der es mit den altrömischen Possenspielen zusammen hängen mag, zu nationaler Eigenthümlichkeit. Doch muß man hiebei wohl unterscheiden zwischen dem improvisirten National-Lustspiele oder der Kunstkomödie (commedia dell' arte) und dem eigentlich literarisch-ausgebildeten oder regelmäßigen Lustspiele (commedia erudita). Beide gehen nebeneinander in der Geschichte der italienischen Komödie. Das Eigenthümliche der Kunstkomödie beruht theils auf ihrer neckenden, ausgelassenen, satyrischen Richtung, theils auf den stehenden Charakteren (Masken), theils auf der improvisirten Darstellung. Anfangs hatte sie durchaus keine literärische Grundlage, später jedoch suchten ihr einige Dichter durch Entwerfung und Abfassung geschriebener Plane, überhaupt durch eine bestimmte Anordnung Bildung und höhern Kunstwerth zu geben. So setzte A. Ruzzante († 1540) nicht nur dramatische Entwürfe (Scenarj) für die Improvisatoren auf, sondern arbeitete auch sechs Lustspiele genau nach Charakter und Form der Kunstkomödie vollständig aus, die er 1530 herausgab. Vorzüglich bemühte sich der Graf Carlo Gozzi († 1802) die nationale Kunstkomödie durch höhere ästhetische Ausbildung gegen die Versuche Goldoni's, dieselbe durch das regelmäßige Lustspiel ganz zu verdrängen, aufrecht zu erhalten. Carlo Gozzi steht mit seinem dramatisirten Mährchen im Geschmack und mit der Haltung der Kunstkomödie über dem Lustspieldichter Goldoni. —

Das regelmäßige Lustspiel der Italiener ist von seinem ersten Ursprunge an nur Nachbildung des Fremden, besonders der beiden römischen Lustspieldichter Plautus und Terentius. Erwähnung verdienen: Der Cardinal Bibiena († 1520). L. Ariosto (s. §. 605), Macchiavelli († 1526). Pietro Aretino, (s. §. 555). Giambatista della Porta († 1615). Mit dem 18. Jahrhundert äußerte sich der Einfluß der Franzosen auf die dramatische Literatur der Italiener. Carlo Goldoni († 1793), suchte das regelmäßige Lustspiel durch nähere Beziehungen auf das Nationale zu reformiren. Seine Lustspiele empfehlen sich zwar durch Wahrheit und Natur der Darstellung, durch Raschheit des Dialogs; auch bezweckte er dabei eine Sittenschule; aber es fehlt ihnen an komischer Kraft, an Tiefe der Charakteristik und an

Neuheit und Reichthum der Erfindung. Von ihm hat man an 200 Stücke. Spätere Komiker sind Capacelli († 1804). Billi, Gamerra, Rossi, Avelloni, Federici u. a. — Die Geschichte der italienischen tragischen Literatur beginnt mit Angelo Poligiano († 1494), der zuerst seinen Orpheus in italienischer Sprache schrieb. Bald darauf zu Anfang des 16. Jahrhunderts erschien die Sophonisbe des Trissino. Auf diesen folgten Ruccelai, Giraldi, Cinthio, L. Dolce, Torelli, Manfredi u. a., aber ohne bleibendes Verdienst. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erschien die Merope des Maffei. Lessing erklärt dieß Werk bei allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmacks mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars, als eines für die dramatische Kunst gebornen und darin geübten Geistes. Alfieri suchte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts († 1803) dem Trauerspiele wohl sittliche Erhabenheit und politisch-edle Bedeutung zu geben; aber auch er war in Einseitigkeit befangen, und vermochte nicht dem italienischen Trauerspiele Selbstständigkeit zu geben. Noch verdienen aus neuerer Zeit Monti, Pepoli († 1796) Giov. Pindemonti, Niccolini, Manzoni und Ruffa genannt zu werden. — Eine höhere Ausbildung, größere Kunstbedeutung und die ihm eigenthümliche dramatische Vollendung gewann in der dramatischen Literatur der Italiener das Schäferspiel durch den Aminta von Torquato Tasso und den Pastor fido des Guarini. — Die Oper verdankt den Italienern nicht nur ihre Entstehung, sondern auch eine hohe Vollendung. Die erste wirklich musikalisch ausgeführte Oper war Rinnucini's Daphne zu Ende des 16. Jahrhunderts. Aber ihre höhere Ausbildung erhielt die Oper erst durch Apostolo Zeno (s. §. 524) und vor allen durch Metastasio (s. §. 524). An dramatischer Kunst hat Metastasio seinen Lehrer Apostolo Zeno nicht übertroffen, und vielleicht nicht einmal erreicht, aber er drang mit gebildetem Sinne und hellem Verstande ins Innerste der musikalischen Poesie ein. Er zeichnete sich auch in der Kantate aus. — Die dramatische Literatur der Spanier hat höhere Bedeutsamkeit als die italienische, sie ist durchaus national und im Ganzen nicht durch den Einfluß der alten klassischen Muster bedingt. Auch sie ist aus Mysterien und Moralitäten hervorgegangen, und das Drama der Spanier blieb in manchen Hin-

ſen ähnlich, und iſt in den geiſtlichen Schauſpielen
e Santos und Autos sacramentales) nur beſtimmtere
poetiſche Ausbildung der Erſteren. Die erſten Fort-
r dramatiſchen Kunſt in Spanien fallen in die letzte
s 16. Jahrhunders, die Blüthe nimmt mit dem 17.
rt zugleich ein Ende. Die verſchiednen Bildungs-Epo-
ſpaniſchen Bühne laſſen ſich mit dem Namen drei be-
ichter, des Cervantes (ſ. §. 605), Lope de Vega
(† 1635) und Calderon de la Barca († 1687)
Cervantes bewies durch ſein Trauerſpiel Numan-
er auch in dieſem Zweige der Poeſie hohen Ruhm er-
n würde, hätte er ſich mit dauerndem Eifer der Bühne
und auch hier dem Nationalgeiſte gehuldigt; denn die
ödie war nicht nach dem Sinne der Nation. Der ei-
Begründer des ſpaniſchen Nationaldrama wurde Lope
. Seit ihm und nach ſeinem Muſter wurden auch die
bereits früher angenommenen Eintheilungen des Natio-
feſter aufgefaßt und beſtimmter entwickelt. Haupteinthei-
in geiſtliche und weltliche Komödien (Comedias
humanas). Die Nebendramen waren theils Vor-
und Empfehlungsſtücke (Loas), theils Zwi-

verdienen nur noch wenige Erwähnung: Lopez de Rueda (in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts), etwas später Juan de la Cueva, Geronymo Bermudez, Christoval Virues, Juan Perez de Montalvan († 1639), Ant. de Solis v. Ribadeneyra, Aug. Moreto, Franzisko de Rojas, de Mescua, Candamo, Zamora, Cannizares, endlich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts La Huerta.

Auch in Frankreich gingen der Ausbildung des regelmäßigen Drama die Mysterien und Moralitäten des Mittelalters voraus. Später gesellten sich dazu die satyrischen Possenspiele der sogenannten Kinder ohne Sorgen (Les enfans sans souci). Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts fühlte man das Bedürfniß einer höhern Ausbildung des Drama. Aber sogleich offenbarte sich das Bestreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dieß durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am sichersten erreicht. In den ersten aufgeführten Tragödien, der Cleopatra und Dido von Jodelle († 1573) waren Prologe und Chöre angebracht. Auch beginnt mit der Eugène des nämlichen Jodelle das französische Lustspiel. Der eigentliche Begründer der französischen Tragödie Pierre Corneille († 1684) nationalisirte die griechische Tragödie, und dieser Typus blieb stehen. Der Hauptfehler des französischen Trauerspiels ist die Hingebung unter das Konventionelle. Man wählte gewöhnlich antike Stoffe, ließ aber den Chor weg; um nun die Handlung reichhaltig zu machen, machte man sie verwickelter durch hineingelegte Intriguen, welche der Würde und dem Wesen der Tragödie Abbruch thun, oder man setzte alles in die Rhetorik der Leidenschaften. Und dieß ist eigentlich die glänzende Seite des französischen Trauerspiels, und dadurch entspricht es so ganz dem Charakter und Geist der Nation. Dem großen Peter Corneille, wie ihn die Franzosen gerne nennen, kann man übrigens einen hohen Schwung der Phantasie und stellenweise tragische Kraft, wie römische Heldensprache nicht absprechen. Sein Meisterwerk ist der Cid. An diesen schließen sich die Horatier, Cinna, der Tod des Pompejus, Sertorius, Polyeuct, Rodogüne, Heraclius ꝛc. Weniger tragische Erhabenheit und Haltung beweist sein Bruder Thomas Corneille († 1709). Jean Racine († 1699) gab dem Trauerspiele die höchste Ausbildung des Ausdrucks und des Versbaues; auch stellte er zärtliche Weiber-Charaktere mit Genialität dar. Sein erstes Stück ist ohne Zweifel Athalie

kred. — Den glänzenden Ruhm des fr
Moliere der Schöpfer der Charakter
imaginaire. L'école des femmes.
médecin malgrè lui. Le Misanthro
Le Bourgeois-Gentilhomme u. s.
und Gegner Moliere's Boursaulth
ladenstücke (pièces à tiroir), n
Ueberlästigen, das erste Beispiel g
hat, in Absicht auf die Zufälligkeit der
meinschaftlichen Anlasse aufgereiht sind,
men der Alten. Den ersten Rang nach
wöhnlich dem Regnard († 1709) ein
glänzte dessen Zeitgenosse Legrand.
nung: Dancourt († 1725). Dest
rivaux († 1763). Piron Gresse
Urheber der Comédie larmoyante (F
mille); Chamfort († 1794). Tra
rian (s. §. 555). Lustspiel. Demou
Collin d'Harville († 1806). Lusts
1799). Lustspiel. Unter den spätern franzö
nen genannt zu werden: Mercier (†
spiel. Chenier († 1811). Trauerspie
I. Calas. C. Gracchus ꝛc.). Arnau
nicus). Andrieux. Lust- und Tra

Trauerspiel (Sylla). Alex. Guiraud. Trauerspiel (Les Macchabées). — Liadiers. Trauerspiel (J. Shore). René Charles Gilbert von Pixérécourt. Der fruchtbarste der jetzt lebenden dramatischen Dichter in Frankreich. Picard. Lustspiel. Lebrun. Lust- und Trauerspiel (Marie Stuart). Du Pati. Etienne. u. a. — In der ernsthaften Oper ist Quinault (†1688) mit großem Lobe anzuführen. In Operetten zeichneten sich vor andern Favart und Sedaine († 1797) aus. Eine Abart der komischen Oper ist das Vaudeville. Darin war Lesage († 1747) und Piron bekannt. — Heut zu Tage sind die Franzosen bemüht, ausländische theatralische Freiheiten, oder gemischte Gattungen einzuführen.

Reichthum und Bedeutsamkeit zugleich besitzt die dramatische Literatur der Engländer. Auch hier ist Wurzel und Ursprung des Drama in den geistlichen Spielen des Mittelalters zu suchen. Auch diese waren zweierlei Art, dramatisirte Wundergeschichten der Heiligen, auch biblischer Erzählungen, und dramatisirte moralische Allegorien (Miracles und Moralities). Etwas später (vermuthlich um den Anfang des 14. Jahrhunderts) bildeten sich neben diesen religiösen Schaustücken weltliche Possenspiele (Plays), deren Charakter rohe Gemeinheiten, in derbem Witze vorgetragen, gewesen zu seyn scheint. Die geistlichen Dramen verwandelten sich in Darstellungen weltlicher Gegenstände, und zwar die Miracles in dramatisirte weltliche Geschichten (Histories, Historical Plays), die Moralities in Maskenstücke (Masks, Masques). Zu den Histories gehörten auch die gleichzeitig entstandenen Tragikomödien. In ihnen findet sich zum Theil die Grundlage der dramatischen Weise Shakespeare's. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts suchte man dem antiken Drama, besonders dem lateinischen, Einfluß auf die Ausbildung des nationalen zu verschaffen. Der Versuch glückte, aber ohne den nationalen Charakter und Geschmack dem antiken aufzuopfern. Merkwürdige Erscheinungen rücksichtlich der Reform des englischen Nationaldrama sind das Original-Lustspiel eines Unbekannten Gammer Gurton's Needle (um die Mitte des 16. Jahrhunderts), und das gleichzeitige regelmäßige Trauerspiel Sakville's (s. §. 605) Ferrex and Porrex. An beide Stücke knüpft sich als an ihre Anfangspunkte die Geschichte des eigentlich gebildeten englischen Nationaldrama. Im Lustspiele sind zuerst zu nennen: Richard Edward's oder Edward Ferrys

... romantischen Phantasie, die gig
Heldenzeit, mit den feinsten Züge
der tiefsten und reichhaltigsten poetisc
ihn je an unerschöpflicher Fülle des S
ler Leidenschaften? an unnachahmlich
schen? an einziger Originalität? beste
artigsten, ja scheinbar unvereinbarst
beneinander? „Dieser tragische Titan
den Himmel stürmt, und die Welt
droht, der, furchtbarer als Aeschylus
und unser Blut vor Schauder gerinn
einschmeichelnden Lieblichkeiten der süß
mit der Liebe, und seine Lieder sind
geathmet. Die Geisterwelt und die N
in ihn niedergelegt: an Kraft ein Hal
phet, an überschauender Weisheit ein
er sich zu den Menschen herab, als wi
legenheit, und ist anspruchslos und u
Aber Shakespeare's komisches Talent is
dig, wie das, welches er im Pathet
es steht auf gleicher Höhe, hat glei
wie dieses. Zum Belege diene der Ch
rich IV. Als die berühmtesten Tra
gelten 1) Hamlet, 2) Macbeth, 3
und 5) Romeo und Julie. Indessen l

haltreichsten Werke Shakespeare's und zum Theil aus seiner reifsten Zeit; gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form. Diese historischen englischen Schauspiele sind 11) König Johann (der gleichsam zu den übrigen Stücken den Prolog bildet), 12) Richard II., 13) und 14) Heinrich IV. (zwei Abtheilungen, 15) Heinrich V., 16), 17) und 18) Heinrich VI. (drei Abtheilungen), 19) Richard III. und endlich 20) Heinrich VIII. (der gleichsam den Epilog bildet). Die Lustspiele und Phantasiestücke sind 21) die beiden Edelleute, 22) die gezähmte böse Sieben, 23) das Lustspiel der Irrungen, 24) verlorne Liebesmüh, 25) Ende gut, alles gut, 26) viel Lärmen um nichts, 27) Gleiches mit Gleichem, 28) der Kaufmann von Venedig, 29) wie es euch gefällt, 30) der heil. Dreikönigs-Abend, oder was ihr wollt, 31) die lustigen Weiber von Windsor, 32) ein Sommernachtstraum, 33) der Sturm, 34) das Wintermährchen, 35) Cymbelin. — Titus Andronikus und Perikles werden von den meisten Literatoren, aus historischen und kritischen Gründen, nicht für Shakespeare's Arbeit erklärt. Shakespeare's Lustspiele gehören fast alle zu den Charakterstücken, doch ist die komische Intrigue nicht vernachlässigt. Sie bilden eine eigene Gattung, und liefern fast durchgängig ein schönes heiteres Gemälde. — An Shakespeare schließen sich Beaumont und Fletcher an (in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts). Sie dichteten gemeinschaftlich Tragödien und Komödien. Ben Johnson († 1637). Trauer- und Lustspiele, Vor- und Zwischenspiele, Masken. Philipp Massinger († 1669). Trauer- und Schauspiele. Der schwärmerische Thomas Ottway († 1685). Trauer- und Lustspiele. Nathaniel Lee († 1693). Trauerspiel. Dryden (s. §. 524). Mehr Lustspiel, weniger das Trauerspiel; auch das heroische Schauspiel (Heroic Plays) und die Oper, Kantate. Nic. Rowe († 1718). Trauerspiel. Farguhar († 1707). Lustspiel. Whycherley († 1715). Lustspiel. J. Vaubrough († 1726). Lustspiel. Addison († 1719). Trauerspiel, Lustspiel und Oper. W. Congreve († 1729). Lustspiel. Kantate. R. Steele († 1729). Lustspiel. Georg Lillo († 1739) Erfinder des bürgerlichen Trauerspiels. Kaufmann von London. Komische Oper. Gay (s. §. 524). Komische Oper. Edm. Young. (s. §. 555). Trauerspiel. Thomson (s. §. 555). Trauerspiel. Ed. Moore († 1757). Trauerspiel. Diese letztern Tragiker lieferten nur rhetorische Kunstübun-

teinischer Sprache, aber auch noch
Jahrhundert erscheinen zuerst eigentli
suche, die sogenannten Fastnach
derb-satyrische Richtung und kecken, c
Bekannt in diesem Zeitabschnitte sin
Nürnberg um die Mitte des 15. Jal
aus Worms in der letztern Hälfte des
Jahrhundert erschienen zwei fruchtba
berg gebürtig, Hans Sachs und J
Tragödien und Komödien in großer
altepischer Stoffe; letzterer überdieß
Wäre man auf ihrem Wege fortgeschr
genthümliches und Besseres entwickeln
dert geschah. Aus dem genannten Ja
phius (†1664) unser erster namhafter
des 17. und im ersten Drittel des 18. J
des Theaters in Deutschland erbärmlich
hellt, daß Gottsched für den Wied
gelten konnte. Gottsched selbst untern
gänzlich der französischen Form
auf die freilich nicht immer recht vers
des Aristoteles Poetik. Endlich erschien
heimischen Sitten von Gellert und
ferner von Christlob Mylius, (

suchte, freilich auf unrichtigem Wege und hierin ohne hinlängliche Weihe, dem Fremden durch seine biblischen und vaterländischen Schauspiele entgegen zu arbeiten (Tod Adams. Salamo. David. Die sogenannten Bardiette). Schlechte Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele, außerdem etwa der dänische Lustspieldichter Holberg, und späterhin der italienische Goldoni, abwechselnd mit wenigen deutschen Nachahmungen von schwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geist, — dieß war das ganze Repertorium unserer Bühne, als Lessing (geb. 1729, † 1781) auftrat. Selbst Lessing's jugendliche Lustspiele sind ziemlich unbedeutend, und noch seine Miß Sara Sampson ist ein weinerliches, schleppendes bürgerliches Trauerspiel. Erst durch seine Dramaturgie (1767) brachte er es dahin, daß die Uebersetzungen französischer Trauerspiele und die deutschen im gleichen Zuschnitt von der Bühne verschwanden. Er sprach zuerst mit Nachdruck von Shakespeare, zeigte wie dieser der deutschen Eigenthümlichkeit mehr zusage, und bereitete dessen Erscheinung vor. Er bleibt im Trauer-, Lust- und Schauspiele merkwürdig. Emilia Galotti. Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Nathan der Weise. Als Lessing's Schüler muß man J. J. Engel († 1802) ansehen; doch sind seine kleinen Nachspiele in Lessing'scher Manier ganz unbedeutend. Eine auffallende Nachbildung des Styls der Emilia Galotti ist Julius von Tarent, worin Leisewitz († 1806) der Jüngling eine kräftige Löwenklaue gezeigt; Leisewitz der Mann hat aber des Jünglings vergessen. Die dramatische Literatur der Deutschen nahm von nun an immer mehr einen höhern Aufschwung, besonders durch zwei unsterbliche Genien, v. Göthe und Friedrich Schiller († 1805). v. Göthe trat als dramatischer Dichter mit seinem Götz von Berlichingen auf, einem reichhaltigen Historiengemälde von dauerndem Werthe. Die gelungenste Nachahmung desselben ist Babo's Otto von Wittelsbach. Göthe's Clavigo ist ein bürgerliches Trauerspiel in Lessing's Manier. Noch weniger gerathen ist seine Stella. Dagegen athmet Iphigenia den vollendeten Geist der sophokleischen Tragödie. Mit gleicher Einfachheit, Gediegenheit und plastischer Vollendung steht sein Torquato Tasso da. Sein Egmont ist ein romantisch-historisches Schauspiel mit dem stärksten erschütternden Pathos. In der natürlichen Tochter, die der Wirklichkeit und der Gegenwart etwas zu nahe gehalten ist, bleibt die klassische Eleganz der Form bemerkens-

haft philosophischen Geist, als in H
komischer Züge und freien Flug der
vaterländischen Literatur. — Der ei
schen deutschen Bühne bleibt Fr. (
Auftreten mit den Räubern 178
und bewirkte wie eine fremde ungehe
lings Zeitgenossen ein freudiges Erst
der große und schneidende Gegensatz
einer Kraft und Fülle dargestellt, di
verdient; nur hören wir von der an
schläge hallen, aber die Atmosphär
und drückend. Verglichen mit den R
genden Trauerspiele: Fiesko und
ringerer Bedeutung. Schiller's zw
Bildung bezeichnet Don Carlos.
betrachtet auch keineswegs ein organ
kundet er doch den höhern Aufschwun
ters. Nach einem Zeitraume von 7
philosophischen Studien gewidmet,
historischen Trauerspiel, und nun ers
vollendeten Meisterwerke in schnelle
lenstein und Maria Stuart (
von Orleans (1801). Die Schi
Braut von Messina (1803) un
Schiller war in der reifsten Fülle sei

sern Stücke: die Zwillinge, Medea in Korinth, Medea auf dem Kaukasos, Aristodymos, Damokles, Elfride, Konradin sollten nicht vergessen seyn. Schiller zählte viele Nachahmer; unter diesen gelangte Theodor Körner († 1813) nicht zur Reife. Raupach der fruchtbarste unserer lebenden dramatischen Dichter suchte bei einem großen dramatischen Talent mehr philosophische und politische Begriffe in dramatisirten Beispielen zu versinnlichen, statt sie durch den Gang der Handlung selbst auszudrücken. Heinrich v. Collin († 1811), sein Bruder Matthias v. Collin († 1825), auch Klingemann und Oehlenschläger der Däne, suchten historische Stoffe zum Theil im patriotischen Sinne auf die Bühne zu bringen. Ersterer rang nach antik-klassischer Kraft und Haltung, und seine Haupttendenz war, Patriotismus zu wecken. Klingemann arbeitete in seinen Tragödien einzig auf den Theatereffekt hin; Oehlenschläger glänzt am meisten durch sein Künstlerdrama Correggio. L. Z. Werner's († 1823) dramatische Werke beweisen großes Talent und hohe Macht der Sprache, beurkunden religiösen Tiefsinn; da er aber das allwaltende Schicksal und das Himmlische im Irdischen wirken läßt, so unterläßt er die Handlung durch den innern Menschen, seinen Charakter und seine Leidenschaften gehörig zu begründen. Seine Helden werden am Gängelbande des Verhängnisses und der Prädestination in das Reich des Lichtes, oder das Dunkel der Nacht geführt. Da den Helden alle Freiheit genommen ist, wo bleibt die tragische Würde? L. Tiek's heil. Genoveva und Kaiser Oktavianus bilden vereinigt in einem elliptisch verschlungenen Ganzen ein vollständiges Gemälde des mittelalterlichen Geistes. In der ersten malt er mit tiefglühenden brennenden Farben die Frömmigkeit und religiöse Innigkeit der alten Zeit, im zweiten schildert er mit eben so warmen Zügen die Liebe jenes wildkräftigen Geschlechts der Vorzeit. Tiek's Lustspiele sind freilich noch weniger als jene für die Bühne geeignet, erfüllen aber vom Grunde aus bis zum leisesten Zuge der Ausführung alle Forderungen des echten Lustspiels. Der gestiefelte Kater ꝛc. Tiek folgte in der Richtung der mittelalterlichen Poesie Arnim, den man zu früh vergessen hat. De la Motte Fouqué ging schon mehr vom innern Geist auf das Aeußerliche, auf das Kostüm des Mittelalters über — v. Göthe's Iphigenia reitzte zur Nachahmung, und die gelungenste Umbildung dieser Art war A. W. Schlegel's Jon. — An das historische Schauspiel wagte sich

mit glücklichem Erfolge Uhland. Erfreuliche Erscheinungen auf dem Felde dramatischer Dichtkunst waren die Werke von Heinrich v. Kleist († 1811). Die Familie Schroffenstein, Kätchen von Heilbronn, Prinz von Homburg u. a. Bei genialer Kraft verirrte sich Müllner († 1829). Die Schuld, König Yngurd, die Albaneserinn, der 29. Februar ꝛc.) in die Schicksalstragödie. Endlich verdienen noch Grillparzer, Houwald, Immermann, Gehe, Uichteritz, Graf A. v. Platen, Deinhardstein, v. Auffenberg bei verschiedener Tendenz Beachtung. Unter den deutschen Lustspieldichtern verdienen nebst Kotzebue († 1819) noch J. Chr. Krüger († 1750). J. F. Jünger († 1797). F. L. Schröder († 1816). F. L. Schmidt, Johanna Franul v. Weißenthurm, E. A. Freiherr v. Steigentesch, Castelli, Deinhardstein, v. Kurländer, Raupach, Müllner u. a. genannt zu werden. In der Oper sind Wieland, v. Göthe, Gotter, Kind, Bernard u. a. zu nennen; in der Operette F. Weiße, Gotter, Meißner, Bürde, v. Göthe, Herklots, u. a.; im Melodrama Brandes, Gotter, Ramler u. a. In der Kantate verdienen Ramler, Niemeyer, Patzke, Schiebeler, Zachariä, Graf v. Stollberg, Küttner, Buschmann, Meißner Erwähnung.

Die holländische Literatur hat im dramatischen Fache wenig Bedeutendes geliefert. Auch hier waren Mysterien und allegorische Moralitäten der sogenannten Kammerspieler oder Sprecher (Sprekers) vorausgegangen. Im 15. Jahrhundert führten die Rhetoriker (Rederykers) die gemein-satyrischen Possen ein. Mehr Bedeutung gewann das holländische Drama im Anfang des 17. Jahrhunderts durch Bredero († 1608) im Lustspiele, und durch Koster († 1644) im Trauerspiele. Nach diesen sind nun die merkwürdigern dramatischen Dichter Hooft im Lust- Trauer- und romantischen Schauspiele. V. der Vondel im Trauerspiele. Mit Oudaan und Antonides gegen Ende des 17. Jahrhunderts ward das griechisch-gebildete holländische Drama von der französischen Manier verdrängt. Im 18. Jahrhundert verdienen Langendyk (1756) im Lustspiele, Sybrand Feitama († 1758), Winter nebst seiner Gattinn Lucretia Wilhelm. v. Merken, und später besonders Bilderdyk und Feith im Trauerspiele Erwähnung.

Das dänische Drama beginnt eigentlich erst mit dem An-

fange des 18. Jahrhunderts, indem die frühern dramatischen Darstellungen meistens werthlos sind. Das Lustspiel erhob sich mit v. Holberg (s. §. 605) zu eigenthümlicher regelmäßiger Ausbildung. Außerdem verdienen Erwähnung Ewald (s. §. 524) im Trauer-Lust- und Singspiele; ferner Thaarup, Rahbek, Samsöe († 1796), Heiberg, Falsen, Baggesen. Den ersten Platz behauptet indeß Oehlenschläger. Romantisches Lustspiel (Aladins Lampe). Trauerspiel (Correggio; Axel af Valborg; Palnatoke; Hakon Jarl; Staerkodder).

Die dramatische Literatur der Schweden ist sehr unbedeutend. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts lieferte v. Dalin im Trauer- und Lustspiele etwas Bemerkenswerthes. Außer Gyllenborg sind C. Fr. Hallman im Lustspiele, Wellander, Lindner, und besonders Kellgren im ernsthaften Singspiele zu bemerken.

Idylle.

§. 671. Die Idylle ist poetische Darstellung der reinen, unverdorbnen Natur im Gegensatz mit der Kunst, der Verfeinerung, der bürgerlichen Verderbtheit. Die Basis dieser Dichtart ist das Naive, und eben dieser Grundlage wegen wird die Idylle für eine wesentlich eigenthümliche Dichtart angesehen, jedoch nicht mit Grund. Denn weder der Gegenstand, noch die Form der Idylle hat einen eigenthümlichen Typus; der Gegenstand gehört bald dem Lyrischen, bald dem Epischen, bald dem Dramatischen an; eben so kann die Form lyrisch, episch oder dramatisch seyn. Kann das Naive in jeder der gesammten Hauptformen der Poesie statt finden, so erscheint es doch in der Idylle rein und unvermischt, und darum behauptet sich die Idylle immer noch als eigenthümliche Dichtart.

§. 672. Das Naturleben, welches uns der Idyllendichter idealisirt darstellt, ist ein Zustand der Ruhe und des Friedens; keine wilden Leidenschaften verwirren den stillen, einfachen Gang des Lebens; der Mensch ist eins mit der Natur, sein Wille steht in bewußtloser Harmonie mit dem Göttlichen; es ist das goldene Zeitalter der Menschen, die Periode der Unschuld. Indessen sind diese Menschen auch den allgemeinen Leiden und Schwächen unterworfen. Sie sind krank, arm, selbst nicht immer

fromm und unschuldig; aber sie sind frei von den bürgerlichen Gebrechen des Luxus, der Ehrbegierde, der Verschwendung, des Betruges, der Verfolgung und jeder ausgesuchten Sinnlichkeit; sie fehlen nur, weil sie von Natur unvollkommen, nicht weil sie verführt sind, und erscheinen also gegen die Wirklichkeit der Gegenwart rein, unschuldig, leidenschaftlos und tugendhaft. Uebrigens ist die griechische Benennung Idylle und Ekloge eben so zu weit, als die der bukolischen Poesie, des Hirtengedichts zu enge. Doch kann der Dichter seine Idee am leichtesten in der Hirtenwelt realisiren. Denn soll es auch in dem Leben der Menschen, welche mit der Natur noch eins sind, zur Erscheinung des Naiven kommen; so darf solches nicht mit Mühseligkeiten verbunden seyn, noch mit Noth zu kämpfen haben. Sorge, Bekümmerniß und Arbeit haben nichts Naives; die Erscheinung desselben fordert ein unumwölktes, sorgen- und kummerfreies Leben und Gemüth. Wo der Mensch nur unter Kummer und Beschwerden sich ein trauriges Daseyn fristen kann; erstirbt die Blume des Naiven in ihrer Knospe. Unter allen Ländern des Alterthums blühte die bukolische Poesie zuerst in Sicilien auf, einem Lande, wo sich alle Bedingungen finden, welche dem Idyllendichter die vollkommne Lösung seiner Aufgabe möglich machen. Sicilien liegt unter dem mildesten Himmel, wird von kühlenden Seelüften rings umspielt, ist an allem fruchtbar, was zur Ernährung der Lebendigen beiträgt.

§. 673. Das reine Naturleben steht aber zwischen zwei Aeußersten mitten inne, zwischen Verfeinerung und Rohheit. Die handelnden Personen müssen also dem zu schildernden Naturleben gemäß reden und handeln, nie also, bei allem Idealischen, über die Gränze der Wahrscheinlichkeit schreiten, noch über die Sphäre jener Begriffe und Gefühle hinausgehen, die Leuten von dieser Lebensweise eigen seyn können. Von der andern Seite muß völlige Rohheit, alles Niedrige und Gemeine, und Anstößige in den Charakteren dieser Personen vermieden werden.

§. 674. Der Ton der Idylle wechselt mannichfaltig, ist bald heiter, bald ernst, bald zwischen Heiterkeit und Ernst sich bewegend; doch darf die Heiterkeit nicht in das Rein-Komische, der Ernst nicht in das Tragische übergehen; das Rührende findet statt, erhebt sich aber nicht zum Pathetischen; die Situationen sind einfach, ohne dramatisches Interesse, aber anziehend durch

das lautere Gemüth, welches in ihnen sich spiegelt. Die Satyre und der Humor bleiben von diesem Gebiete ausgeschlossen, weil sie dem unbefangnen naiven Naturleben fremd sind.

§. 675. Der Ausdruck sey in der Idylle natürlich und einfach, aber nie gemein und niedrig; sanft und ruhig, ohne saft- und kraftlos oder auch empfindelnd zu werden; belebt und naiv, aber nicht witzig; edel und schön gestaltet, aber nicht geschmückt und rhetorisch. Uebrigens gestattet die Idylle der sprachlichen Darstellung einige Breite, die sich besonders in Beschreibungen ausspricht. In der Idylle findet natürlich die sogenannte malerische Poesie ihre eigenthümliche Stelle. Die Idylle als eigenthümliche Dichtart ist entweder rhythmisch, oder in Prosa abgefaßt; im erstern Falle eignet sich ihr der Hexameter und der vier- und fünffüßige reimlose Jambe.

Geschichtliche Bemerkungen über die Idylle, deren Ursprung und verschiedene Behandlung.

§. 676. Man sollte wähnen, die idyllische Poesie sey die älteste von allen Dichtarten, weil die Weltgeschichte auf ein goldenes, auf ein patriarchalisches Zeitalter zurückweiset, wo die Menschen ungefähr im Sinne einer poetischen Hirtenwelt lebten. Auch liegt in jedem menschlichen Herzen der Keim der idyllischen Poesie. Aber der Mensch strebt von Natur vorwärts. Erst wenn er aus dem vielfach und oft schmerzlich bewegten bürgerlichen Leben zurückblickt auf die Tage seiner Unschuld, auf die harmlosen Freuden der unverdorbenen ländlichen Natur; trägt ihn seine Phantasie hin zu einem idealen Arkadien, und daraus erklärt sich, warum in der griechischen Literatur sich erst im alexandrinischen Zeitalter die Idylle als eine eigenthümliche Dichtart gestaltete. Theokrit (in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr.) gilt für den Schöpfer dieser Dichtart, obwohl sich im Oriente viel früher der idyllische Charakter in Dichtungen verschiedener Gattung zeigt. Theokrits Idyllen sind ganz Natur und Wahrheit; die frische lebendige Darstellung, die individuelle Farbe seiner Gemälde, und die heitere, rein-poetische Stimmung machen ihn zum höchsten Muster in dieser Gattung. Moschos und Bion (vermuthlich im Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr.) machten schon den Uebergang zur künstlichen idyllischen Poesie. — Bei den Römern benutzte Virgil die Form der Idylle mehr zum Gelegenheitsge-

manni († 1550), Manfredi
In Spanien nahm die idy
des Drama oder Romans an. (Z. S
temayor und Andern) (s. §. 605
Garcilasso de Vega (s. §. 52
Miranda (s. §. 555) in kastilisch
Padilla, Gil Polo, Ville
und besonders Garzia de la Hi
genen Formen. — Bei den Portu
beyro (zu Anfang des 16. Jahrh
Ihn übertraf San de Miranda.
des 16. Jahrhunderts) Rodriguez
Am wenigsten glücklich in de
polirteste aller Nationen Europens,
sten rühmt man die beiden Dichterinn
Deshoulleres (gegen Ende d
sie athmen mehr elegischen als idyll
Erwähnung: Marot, Ronsard
grais, Fontenelle († 1757), G
Leonard († 1793), Berquin (1
mer unsers Geßner's), Le Clerc,
Rose Levesque.
Bei den Engländern enth

nicht ohne komisches Verdienst der Parodie. W. Collin's orientalische Eklogen haben mehr schöne Sprache, als idyllischen Geist, und überhaupt wenig morgenländisches Kostum; unstreitig werden sie von denen des Shenstone (s. §. 524) übertroffen. Außerdem verdienen genannt zu werden: Allan Ramsay, Brown, Irwin, Littleton.

Spuren der deutschen Idylle finden wir schon bei Opitz. In der Folge zeichneten sich aus: Rost († 1765). Ew. v. Kleist, J. N. Götz, Gerstenberg, J. C. Blum († 1790). Jak. Friedr. Schmidt, Mahler Müller, Sal. Geßner, († 1787) und Bronner (die Darstellungen der beiden letztern bezaubern durch Grazie und sittliche Zartheit, aber ihre sentimentale Idealität ermangelt aller individuellen Farbengebung), Kl. Schmidt, v. Bonstetten, v. Göthe (seine Idyllen gleichen niederländischen Konversations-Stücken, voll Natur und Wahrheit, ohne idealen Zusatz), Heinrich Voß (der eigentliche Schöpfer der deutschen Idylle), Kosegarten, Caroline Pichler, Amalie v. Imhof, Hebel, (allemannische Gedichte), endlich A. G. Eberhard, Chr. Ludw. Neuffer.

Die holländische Dichtkunst bietet in der Idylle wenig Bemerkenswerthes. Nur verdient Moonen († 1711) Erwähnung und Tollens (um den Anfang des 19. Jahrhunderts) Auszeichnung. Neben Tollens verdient Loosjes als Nachahmer Geßners Bemerkung. — Bei den Dänen verdient nicht sowohl Oehlenschläger, als Guldberg Berücksichtigung. Am ärmsten ist die schwedische Literatur im Fache der Idylle.

§. 677. Das Epigramm oder Sinngedicht (beide Benennungen werden aber bald im engern, bald im weitern Sinne genommen) läßt sich unter keine andere Dichtungsart füglich bringen, am meisten Aehnlichkeit hat es noch mit dem Spruchgedicht; bildet aber gleichsam den Keim zu jeder andern Dichtungsart, wenn nämlich der Dichter den Gegenstand in seinem hellsten Punkte faßt, und der koncentrirte Strahl sein Gefühl, oder seinen Witz oder seine Phantasie mächtig anregt. So hat die griechische Anthologie viele treffende Epigramme auf Kunstwerke. Der Epigrammatist hatte das Kunstwerk vor sich, er verfolgte die Idee des Ganzen in seinen Theilen, und verknüpfte wieder alle Schönheiten der Theile in die Idee des Ganzen. Wollte er nun sein Gefühl, welches das schöne auf ihn wirkende Ganze erregt hatte, in

Worten darstellen, so entstand ein Epigramm. Der Dichter stellte des Künstlers Werk mit einem scharfsinnigen Gedanken ins hellste Licht, oder suchte es genau mit dem Gefühl zu bezeichnen, das der Künstler erregen wollte.

§. 678. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ergibt sich von selbst, daß das Epigramm bald epischer, bald dramatischer, bald lyrischer, bald didaktischer Natur seyn könne, jetzt mehr dem Ernste, jetzt dem Scherze oder auch dem Satyrischen zugewendet. Immer aber muß das Epigramm sinnvoll seyn, nur Ein Gedanke darf im Epigramme herrschen, dieser aber muß treffend, geistvoll seyn, den Gegenstand in einem seltenen und interessanten Lichte zeigen, aber auch einfach und kurz, klar und bestimmt ausgedrückt werden. Weil der Gegenstand uns nur in einem einzigen, aber in seinem hellsten Punkte dargestellt werden soll, muß streng gehaltne Einheit, muß Sparsamkeit sowohl als weises Verhältniß der Züge gegen einander, und auf den letzten Punkt des Ausgangs statt finden. Das Epigramm verdankt allerdings seine Entstehung den Aufschriften und Denkmälern; aber Erwartung und Aufschluß, worin Lessing das Wesen dieser Dichtart setzte, sind nur Bedingung einzelner Arten von Epigrammen. So kann auch die Forderung, daß im Epigramm eine sogenannte Spitze (Pointe, acumen) d. h. eine witzig-treffende Richtung vorhanden seyn müsse, nicht weiter als auf das witzige und satyrische Epigramm ausgedehnt werden; wohl aber wird ein lichter Gesichtspunkt, in welchem sich die ganze Darstellung gleichsam koncentrirt, erforderlich seyn.

§. 679. Die äußere Form des Epigramms ist mannichfaltig; ihre Wahl hängt von der Willkühr des Dichters und der Beschaffenheit des Inhalts ab. Griechen und Römer brauchten gewöhnlich das elegische und jambische Sylbenmaß für das Epigramm. Das erstere ward auch von mehrern deutschen Dichtern gewählt, und des letztern, mit abwechselnder und ungleicher Verslänge, bedient man sich in den meisten neuern Sprachen, in welchen dann auch der Reim zur Rundung der ganzen Form fast unentbehrlich ist.

§. 680. Die Griechen waren sehr reich in dieser Dichtart. Einiges hat die noch vorhandene Anthologie gerettet. Die schönsten und lieblichsten Blumen der griechischen Anthologie hat Herder mit Künstlerhand nicht durch wörtliche Uebertragung, aber im Geiste der Originale auf deutschen Boden verpflanzt (s.

d. zerstreute Blätter). Eine gelungene Uebersetzung von ausgewählten kleinen Gedichten der Anthologie mit treuer Genauigkeit lieferte Fr. Jakobs in s. Tempe. Wegen dieser Verpflanzung blühte auch in Deutschland das einfache griechische Epigramm wieder auf.

Fruchtbarer als irgend ein anderer Dichter des Alterthums war unter den Römern Martial (bl. um 90 n. Chr.) besonders an witzigen, satyrischen Epigrammen. Ausonius ist bloß Nachahmer Martials ohne höhere Bedeutung. Von neuern lateinischen Dichtern haben sich Thomas Morus († 1535). Johannes Secundus (s. §. 524), Simon Lemnius († 1550), Peter Lotichius Secundus (s. §. 524), M. Hier. Vida (s. §. 555), Johannes Owen († 1623), J. Peter Lotichius († 1669) u. a. in dieser Dichtart ausgezeichnet.

Bei den Italienern ist das Epigramm weniger bearbeitet; doch verdienen Luigi Alamanni, Giovanni della Casa, Lorendano, Casoni, Guarini, Zappi und Bertola Erwähnung.

Die spanische Literatur ist noch unfruchtbarer in dieser Dichtart, und es kann fast nur Quevedo Villegas genannt werden.

Die französische Poesie hat hier eine ihrer glänzenden Seiten; fast alle Dichter haben sich im Epigramm, aber bloß im witzig-satyrischen versucht. Einige der merkwürdigsten sind: Marot, Saint-Gelais, Gombaud, Maynard, J. B. Rousseau, Senecé, Panard, Piron u. a. m. Auch gibt es verschiedene Sammlungen französischer Sinngedichte.

Weniger fruchtbar sind die Engländer, doch finden sich in den Werken Waller's, Butler's, Dryden's, Prior's, Swift's, Pope's u. a. manche gelungene Sinngedichte.

Die Deutschen besitzen in dieser Dichtart einen großen Reichthum und nach den Griechen die größte poetische Bedeutsamkeit. Unter die ältern Epigrammatisten gehören: Opitz, Olearius, Logau, Wernicke, Gryphius, unter die neuern: v. Hagedorn, Ewald Kästner, Lessing, E. v. Kleist, v. Göckingk, Kretschmann, H. Voß, Pfeffel, Bürger, Blumauer, Schiller, v. Göthe, Haug, Weisser, v. Brinkmann u. a.

§. 681. An das Epigramm, zumal das witzige, läßt sich noch

das Räthsel und die Charade mit dem Logogryph anschließen. Das Räthsel enthält in dichterischer Form die dunkle und bildliche Umschreibung eines Gegenstandes oder Begriffs, welcher aus den angegebnen, ausschließenden und wesentlichen Merkmalen durch Nachdenken aufgefunden (errathen) werden soll. Dieses Spiel des Witzes und Scharfsinnes wird um so vollkommner seyn, je schärfer, treffender und ungewöhnlicher der Gegenstand bezeichnet, jemehr zugleich dem Nachdenken überlassen und jemehr die poetische Seite des Gegenstandes hervorgewendet wird. Denn soll das Räthsel poetisch seyn, so muß es auch wahrhaft ästhetische Bilder und Ideen in uns wecken. Von den Eigenschaften und Merkmalen des Gegenstandes müssen so viele angegeben werden, als zu seiner ausschließlichen Bezeichnung erforderlich sind, aber auch wenig genug, um etwas zu errathen übrig zu lassen. Styl und Metrum muß im Räthsel epigrammatisch seyn. Unter den neuern Räthseldichtern zeichnen sich vorzüglich Schiller und Langbein aus.

§. 682. Abarten des Räthsels sind 1) die Charade (oder das Sylbenräthsel), deren Gegenstand ein Wort ist, das man zu errathen aufgibt, indem man erst die einzelnen Sylben als für sich bestehende Worte auf eine räthselhafte Weise beschreibt, und dann erst das Ganze andeutet. Gelungen kann man eine Charade nennen, wenn die verschiedenen Räthsel, welche sie enthält, sich passend aufeinander beziehen, und mit einer epigrammatischen Spitze im Ganzen zusammenlaufen. Am angemessensten spricht sich dieß Gedankenspiel in Versen aus, und vorzüglich eignen sich dazu jene Sprachen, welche einen Ueberfluß von zusammengesetzten Wörtern haben, wie vor allen die griechische und deutsche Sprache. Letztere hat noch den Vortheil, daß sie oft die Substantive unverändert zusammensetzt. Man hat häufig die Charade in kleine Erzählungen, Sonette und andere Formen eingekleidet. Vorzügliche Charaden haben wir in Almanachen und Zeitschriften von Kind, Große, Körner, Theodor Hell, Göckingk, in der Theaterzeitung, im Modejournal u. s. w. Eine schöne Sammlung sind die Agrionien.

§. 683. 2) Der Logogryph (oder das Wort- und Buchstabenräthsel), bei welchem man durch die angedeutete Wegnahme oder Versetzung einzelner Buchstaben verschiedene Dinge in einem Worte und daraus endlich das Wort selbst errathen läßt. Darum geht im Logogryph oft eine ganze Reihe von Räthseln hervor. Wieland hat einige im Jahrgange 1778 des deutschen Merkurs ge-

liefert. Mehrere finden sich in der von Adolf Bäuerle redigirten Theaterzeitung. Wird das ganze Wort umgekehrt, so entsteht das Anagramm. Auch hier muß der Stoff poetisch-epigrammatisch seyn, z. B. Amor, Roma.

Literatur der Poetik.

§. 684. Aristoteles περὶ ποιητικῆς, bloßes Fragment oder roher Entwurf.

Horatius de arte poetica ep. ad Pisones.

M. Hieronymus Vida Poeticorum libr. III. (Ed. Klotzii. Altenb. 1776).

Nic. Boileau Despreaux l'art poétique. Paris 1673.

Jul. Caes. Scaliger poetices libr. VII. Lugd. B. 1681.

Ger. Joh. Vossius de artis poeticae natura ac constitutione. Amstelod. 1647.

Marmontel poétique française. 2 T. Paris 1763.

J. C. Gottsched Versuch einer kritischen Dichtkunst. 2 Thle. Leipzig 1729.

J. J. Breitinger Kritische Dichtkunst. 3 Thle. Zürch. 1740.

J. J. Engel Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. 1. Thl. (unvollendet). Berlin 1783. N. A. 1804.

A. H. Clodius Entwurf einer systematischen Poetik. Leipzig 1804. 2 Thle. 8.

Theod. Heinsius Teut. 3. Thl. 3. Aufl. Berlin 1824. 8.

J. St. Zauper Grundzüge zu einer deutschen Poetik aus Göthe's Werken entwickelt. Wien 1820. 8.

J. P. Eckermann Beiträge zur Poesie. Stuttg. 1824. 8.

G. Reinbeck Poetik ꝛc. 2. Aufl. Essen 1826. 8.

Jos. Hillebrand Lehrbuch der Literar-Aesthetik ꝛc. Erster Band die allgemeine Aesthetik und die Poetik enthaltend. Mainz 1827. 8.

Außerdem: G. E. Lessing, Laokoon, oder über die Gränzen der Poesie und Malerei. Berlin 1766. N. A. m. Ueberdieß gehört mehreres aus den Literaturbriefen hieher.

J. G. v. Herder Preisschrift: Ueber die Wirkungen der Dichtkunst auf die Sitten der Völker, in den Abhandlungen der bairischen Akademie.

— — vom Geist der hebräischen Poesie. Dessau 1782.

J. G. v. Herder mehrere Aufsätze in der Adrastea, in seinen Fragmenten über neuere Literatur u. a. m.

Fr. Schiller, mehrere Aufsätze in den kleinen prosaischen Schriften.

Fr. und A. W. Schlegel, verschiedene Aufsätze in den einzelnen Zeitschriften.

Sulzer's allgemeine Theorie, besonders die Nachträge und Zusätze.

Redekunst.

§. 685. Wie sich die Sprache der Beredsamkeit von der Sprache der Poesie und Prosa unterscheide, ist bereits §. 444 erwähnt worden. Die Redekunst ist nur eine relativ schöne Kunst; denn sie verfolgt einen äußern Zweck, geht aus den Verhältnissen der wirklichen Welt hervor, bezieht sich auf die praktischen Angelegenheiten des Lebens, sie will durch ihre eindringende und lebendige Darstellung auf die Willensbestimmung ihrer betreffenden Zuhörer einwirken. Die Rede, wenn sie sonst in ihrer Art vollkommen ist, bildet aber ein harmonisches Ganzes, indem die einzelnen Theile in Wechselbeziehung stehen, jeder derselben an sich schon als nothwendiger Theil eines bestimmten organischen Ganzen erkannt wird, und alle insgesammt zu einem Hauptzwecke hinwirken. Die Rede verfolgt zwar nur einen äußern Zweck, und unterscheidet sich eben dadurch von poetischen Erzeugnissen, welche ihren Zweck in sich selbst tragen; sie treibt zwar ein Geschäft des Verstandes, aber nicht wie der Prosaiker ein Geschäft des reinen Verstandes, sondern sie wirkt durch den Verstand auf den Willen, zieht daher das Interesse und die Leidenschaften in ihren Kreis, sie betreibt ihr Geschäft zugleich als ein freies Spiel der Phantasie. Nähert sich der reine Prosaiker der Vollkommenheit umsomehr, jemehr er durch Klarheit, Bestimmtheit, Einfachheit im einzelnen Ausdruck und im ganzen Periodenbau eine klare, vollkommne Einsicht bewirkt; so wird der Redner um so kräftiger und sicherer durch Scharfsinn in der Auffindung und Zusammenstellung der Gründe, durch schickliche Erregung der Leidenschaften, durch Schönheit und Stärke in seiner Darstellung und durch eine angenehme und ausdrucksvolle Deklamation auf

die Entschließungen seiner Zuhörer einwirken. Und obwohl die Sprache des Redners tief unter der Dichtersprache steht, so vermag er doch ohne den Zauber der Metrik, ohne den Reichthum der Bildersprache seinen Gegenstand zur lebendigen Anschauung zu bringen.

§. 686. Man legt oft der Beredsamkeit fälschlich den Zweck unter, zu überreden. Wo die Beredsamkeit nichts weiter als Ueberredungskunst ist, da ist sie ausgeartet; und der strenge Tadel, den Kant über diese Ueberredungskunst ausspricht, ist völlig gegründet. Wäre Beredsamkeit einerlei mit Ueberredungskunst, so müßte auch der kalte Sophist, der seinen Zweck erreicht, zu den Rednern gezählt werden. Nicht zu überreden, sondern der Kraft der Gründe, die dem Verstande einleuchten sollen, zu Hilfe zu kommen durch den Eindruck, den die mitgetheilten Vorstellungen auf das ganze Gemüth des Zuhörers machen, ist die wahre Bestimmung der oratorischen Prose, die in Verbindung mit der Deklamation und der ausdrucksvollen Geberde zur eigentlichen Beredsamkeit wird. Begeisterung für eine gute Sache, für Wahrheit, Selbstständigkeit, Recht und Pflicht, für Freund und Vaterland, und was irgend zu den höhern Gütern des Lebens gehört, Enthusiasmus im edelsten Sinne des Worts, also nicht Leidenschaft, ist die Seele der wahren Beredsamkeit. Freilich schließen auch die erzählende und didaktische Prosa eine gewisse oratorische Wärme nicht immer aus, wenn die Vernunft sich mit hohen, besonders moralischen und religiösen Gegenständen beschäftigt; und der unterscheidende Charakter liegt daher nicht in der Eindringlichkeit, welche dadurch entsteht, daß die Rede das ganze Gemüth ergreift. Auf den Willen muß die Rede wirken, wenn sie eigentlich Rede heißen soll. Hieraus ergibt sich von selbst, daß die Rede nur durch ihre äußere Form an das Gebiet der Poesie gränze, longo, sed proximo intervallo.

§. 687. Die Theorie der Beredsamkeit ist aber noch ganz etwas anders, als eine sogenannte Theorie des Styls. Nur die lebensvolle Sprache der Beredsamkeit steht unmittelbar unter ästhetischen Gesetzen; bei der Sprache der Prosa findet eine entferntere Beziehung auf diese Gesetze statt; deßhalb kann auch die Theorie des prosaischen Styls nicht in die Rhetorik aufgenommen werden, sobald man nicht den Charakter beider verkennt, und ihre Gränzen willkührlich ineinander laufen läßt.

§. 688. Die Figuren und Tropen, in denen die Sphäre der bildlichen und uneigentlichen Bezeichnung enthalten ist, gehören der Poesie und Redekunst gleichmäßig an, und werden daher fälschlich rhetorische Figuren genannt, gleichsam als ob sie bloß der Sprache der Beredsamkeit eigenthümlich und von der dichterischen Darstellung ausgeschlossen wären. Diese bildliche Darstellung wirkt unaufhaltbar, sobald sie nur ein Produkt der selbstthätigen Phantasie und reiner Naturton der innern Zustände ist, nicht aber mühsam gesucht und erkünstelt wird.

Eigenschaften des Redners.

§. 689. Weil der Redner nicht etwa durch Tropen und Figuren, harmonischen Periodenbau und volltönenden Numerus, nicht durch Gleichnisse und Vergleichungen und wie die übrigen Zierrathen des Schön-Redners heißen mögen, sondern weit mehr durch tiefe Kenntniß der Staatsangelegenheiten, des Menschen und der Welt, und der Verhältnisse des Menschen zur Gottheit, und durch das Heilsame und Wohlthätige seiner Rathschläge auf die Entschließungen seiner Zuhörer einwirken soll; so muß er einen hohen Grad humaner Bildung besitzen, vielseitige und reichhaltige Kenntnisse aus den mannichfaltigsten Theilen des menschlichen Wissens, um die verschiedenartigsten Gegenstände, die er den Gemüthern seiner Zuhörer näher bringen will, mit Geist und Kraft zu umschließen. Vorzüglich muß er auch den bestimmten Kreis seiner Zuhörer kennen, um auf ihre Vorkenntnisse, Bedürfnisse, Neigungen, Richtungen, Hoffnungen und Erwartungen achten zu können. Ferner muß der Redner nach seinem ganzen Charakter als rechtlicher Mann (vir bonus dicendi peritus) im Kreise seiner Zuhörer anerkannt seyn. Es muß über ihn die allgemeine Ueberzeugung herrschen, daß er die Kraft der Beredsamkeit nie zu einem unedlen Zwecke mißbrauche, sondern nur das empfehle, wovon sein ganzes Wesen durchdrungen ist, und was er als das Beste und Rathsamste anerkennt. Jeder Verdacht eines bösen Willens überhaupt, oder einer in Hinsicht auf den bestimmten vorzutragenden Gegenstand sträflichen Absicht in einem Menschen von großem Ueberredungstalent, macht uns den Gegenstand selbst verdächtig; jede entfernte Ahnung dieser Art in dem Zuhörer muß als ein Argument gegen die Sache selbst gelten. — Ueberdieß wird vom Redner philosophische Be-

gründung gefordert, um seine Ideen völlig deutlich, verständlich und im natürlichen Zusammenhange unter sich mitzutheilen. Aus der eigenthümlichen Auffassung der Gegenstände selbst aber wird auch eine individuelle Gestaltung seiner Produkte hervorgehen. Weil nun der Redner auf den Willen seiner Zuhörer einwirken soll, muß er zugleich eine reiche, fruchtbare Phantasie besitzen, um den dargestellten Gegenstand dem innern Sinne so nahe zu bringen, daß der Zuhörer, ergriffen und belebt von dem Vortrage des Redners, eine lichtvolle Anschauung von dem dargestellten Gegenstande auffasse, und der Wille durch dieses Bild bewegt, zum Handeln bestimmt werde. Doch darf sich der Redner von der Phantasie nicht beherrschen lassen, sondern er muß mit besonnener Kraft, frei über sie zu gebieten vermögen. Die Kraft der Phantasie des wahren Redners besteht demnach in einer der Vernunft gleichmäßigen und harmonischen Wirksamkeit, wodurch über das Ganze der Darstellung ein hohes, kräftiges Leben verbreitet, und die entschiedenste Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer gesichert wird. —

Hiermit steht die völlige Herrschaft über die Sprache, deren sich der Redner bedient, in der genauesten Verbindung. Er muß seine Sprache und ihre Eigenthümlichkeiten vom Grunde aus kennen, ihren Charakter im Ganzen und Einzelnen erfaßt, die höchste Gewandtheit und Sicherheit im Gebrauche ihrer Formen und Fügungen sich angeeignet haben, und mit ihrem Reichthume frei schalten können. Endlich muß die äußere Darstellung dem rednerischen Produkte seine Vollendung geben; denn Reden werden ja nicht verfaßt, um gelesen, sondern öffentlich vorgetragen zu werden. Dazu gehört nicht nur ein völlig getreues Gedächtniß, eine unerschütterliche Freimüthigkeit und natürliche Unbefangenheit, sondern auch ein gutes Sprachorgan, und die mannichfaltigste Uebung und vielseitigste Ausbildung desselben für die mündliche Darstellung (davon in der Deklamation), und nicht minder die angemessenste Haltung des Körpers und der zweckmäßigste Gebrauch der einzelnen Theile desselben (davon in der Mimik).

§. 690. Weil nun alle rednerischen Produkte für die mündliche Darstellung berechnet sind, so theilt man die Rhetorik (Theorie der Beredsamkeit) in die innere und äußere. Die erstere enthält die Grundsätze, nach welchen oratorische Werke

producirt und die vorhandnen beurtheilt werden müssen, die letztere stellt die Regeln auf für die äußere Darstellung, oder für Deklamation, und Gestikulation, oder für die körperliche Beredsamkeit. Wie hoch Demosthenes diesen letztern Theil der Beredsamkeit gehalten habe, ersehen wir daraus, daß er auf die dreimal wiederholte Frage, was das Vornehmste bei Reden sey, immer zur Antwort gab: ἡ ὑπόκρισις. Quinct. XI. 3. Val. Max. VIII, 10. Daher sagte selbst Aeschines, als er den Rhodiern die Rede seines Nebenbuhlers nebst seiner eigenen Gegenrede vorgelesen hatte, und die Zuhörer ihre hohe Bewunderung zu erkennen gaben: Wie, wenn ihr ihn erst selbst gehört hättet! Valerius Maximus macht, nachdem er dieß erzählt hat, die sehr treffende Bemerkung: Ergo in Demosthene magna pars Demosthenis abest, quod legitur potius, quam auditur. — In der That, eine noch sowohl gesetzte Rede würde ohne einen schönen Vortrag keinen Effekt machen; oft aber kann auch schon durch den bloßen mündlichen Vortrag eine Rede, die wenig innere Kraft hat, so gehoben werden, daß sie dennoch die beabsichtigte Wirkung hervorbringt.

Literatur der Rhetorik.

§. 691. Gleich der Poesie und den übrigen schönen Künsten, die früher da waren, als Poetik und Kunsttheorie, ward auch die Beredsamkeit früher ausgeübt als gelehrt, oder auf Regeln zurückgeführt; und diese wurden auch hier hauptsächlich von jener frühern Ausübung entlehnt und abgezogen. Bei den Griechen veranlaßte selbst die blühende Aufnahme der eigentlichen Rednerkunst die ersten Anweisungen der Rhetoren; so wie die Untersuchungen der Sprachlehrer, und ihre Regeln über die gute Schreibart überhaupt, ursprünglich Beobachtungen und Zergliederungen der besten schriftstellerischen Muster waren. Unter den griechischen Lehrern der Beredsamkeit, deren schriftlicher Unterricht dieser Art auf uns gekommen ist, sind:

Aristoteles Rhetorices libri tres etc.

Dionys v. Halikarnaß περὶ συνθέσεως ὀνομάτων s. de structura orationis — Τέχνη s. ars rhetorica ad Echecratem. —

Hermogenes scripta rhetorica etc.

Demetrios Phalereus περὶ ἑρμηνείας s. de elocutione liber etc.

Longin περὶ ὕψους s. de sublimitate etc.

Aphtonios und Theon progymnasmata etc. die merkwürdigsten.

Nach Besiegung der Hindernisse, welche der kriegerische Nationalgeist der Römer anfänglich der Aufnahme und dem Fortgange der Redekunst in den Weg legte, fing man auch in Rom an, sie sowohl mündlich als schriftlich zu lehren. Dieß letztere geschah vorzüglich vom Cicero opera rhetorica etc. Quinctilian de institutione oratoria l. XII und dem unbekannten Verfasser des Gesprächs über die Ursachen des Verfalls der Beredsamkeit. — Mehrere kleinere Schriften lateinischer Rhetoren stehen in folgender Sammlung: Antiqui rhetores latini, ex bibliothec. F. Pithoei. Paris 1799. 4. — Ein wohlgeordneter Auszug aus den ältern Rhetoren sind die praecepta rhetorica e libris Aristotelis, Ciceronis, Quinctiliani, Demetrii et Longini collecta, disposita passimque suppleta a F. A. Wideburg. Braunschweig 1786. 8.

Von den neuern Schriftstellern, die seit der Wiederherstellung der Literatur rhetorische Anweisungen oder Lehrbücher geschrieben haben, sind die vorzüglichsten: in lateinischer Sprache: Vossius Commentarii rhetorici s. institutionum oratoriarum l. VI Leyden 1643. 4. — und de rhetoricae natura ac constitutione et antiquis rhetoribus, Sophistis ac Oratoribus liber. Haag 1658. 4.

J. A. Ernesti Initia rhetorica. Leipzig 1750. 8. — in italienischer:

S. Bettinelli Saggio sull'eloquenza im 8. Thle seiner opere. Venedig 1782.

Dom. Michelazzi istituzioni dell'arte oratoria esposte in forma di dizionario. 2 Thle. Florenz 1788 ff. — In französischer:

Rapin Réflexions sur l'usage d'eloquence, im 3. Thle seiner Werke.

Fenelon Réflexions sur la rhétorique et sur la poetique. Amst. 1717. 12.

— — Dialogues sur l'eloquence en géneral et sur celle de chaire en particulier. Amst. 1718. 12.

Cl. Buffier traité philosophique et practique d'éloquence. Paris 1728. 8.

Fr. Ph. Gourdin principes généraux et raisonnés de l'art oratoire. Rouen und Paris 1785.

Edm. Mallet principes pour la lecture des orateurs. Paris 1785. 3 Vol. 8. — In englischer:

J. Lawson Lectures concerning Oratory. Lond. 1759. 8.

G. Campbell philosophy of rhetoric. London 1776. 2 Vol. 8. Thl. 1 übersetzt von Jenisch. Berlin 1791. 8.

Jos. Priestley Lectures on Oratory and Criticism. London 1777. 4.

H. Blair Lectures on rhetoric and belles lettres. London 1783. 2 Tom. übersetzt mit Anmerkungen und Zusätzen von Schreiter. 4 Thle. Liegnitz und Leipzig 1785 ff. 8. — In deutscher:

J. Ch. Gottsched ausführliche Redekunst. Leipzig 1750. 8.

J. B. Basedow Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit. Koppenhagen 1756. 8.

J. Pet. Miller Anweisung zur Wohlredenheit nach den auserlesensten Mustern. Leipzig 1776. 8.

J. G. H. Maaß Grundriß der allgemeinen und besondern Rhetorik. Halle und Leipzig 1798. 8. 1813. 8. 1821. 8.

G. G. Fülleborn Rhetorik; ein Leitfaden. Breslau 1802. — Neu herausgegeben von Menzel. Breslau 1823.

K. S. Zachariä Anleitung zur gerichtlichen Beredsamkeit. Heidelberg 1810.

G. Reinbeck Rhetorik. 2. Aufl. Essen 1823. 8.

Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundriß einer systematischen Rhetorik von Franz Theremin. Berlin 1814. 8.

H. A. Schott Kurzer Entwurf einer Theorie der Beredsamkeit. 2. Aufl. Leipzig 1815. 8.

— — Theorie der Beredsamkeit mit besonderer Beziehung auf die geistliche. Leipzig 1826. 2. Aufl.

G. Ph. Ch. Kaiser Entwurf eines Systems der geistlichen Rhetorik. Erlangen 1816.

Grundlinien der Rhetorik nach einem neuen und einfachen Systeme. München 1820. 8.

D. J. Hillebrand Literär-Aesthetik. 2. Band. Mainz 1827. 8.

H. L. Pölitz Gesammtgebiet der deutschen Sprache. Leipzig 1825. 4 Thle. Hieher gehört der 2. und 4. Band.

— — Lehrbuch der Prosa und Beredsamkeit. Halle 1827.

Heinsius Teut im 3. Bande — und mehrere Lehrbücher der Aesthetik.

Die unmittelbare Anweisung zur geistlichen Beredsamkeit gehört in die Homiletik.

§. 692. Die allgemeinen Grundsätze der innern Rhetorik beziehen sich 1) auf Erfindung, 2) auf Anordnung, 3) auf Ausführung.

Unter Erfindung (inventio) versteht man in der Rhetorik sowohl die Wahl eines Gegenstandes (Hauptsatz, Thema), als die Auffindung des ganzen Umkreises der Ideen, Begriffe und Sätze (Materialien, Stofftheile), welche zur Ausführung des Gegenstandes nothwendig gehören.

§. 693. Schon die Wahl eines Thema beurkundet den wahren Redner. Der Redner muß nämlich einen Gegenstand wählen, dessen Wichtigkeit entweder an sich bereits in der Ankündigung desselben entschieden ist, oder dessen Wichtigkeit von dem Redner durch die Art der Behandlung und Ausführung hinlänglich belegt wird; er darf demnach keinen Gegenstand wählen, über den er nicht mit der nöthigen Einsicht, mit voller Ueberzeugung, mit wahrer Theilnahme sprechen kann; auch soll der Gegenstand nicht einer tief eingehenden Untersuchung bedürfen, weil in diesem Falle die dogmatische Seite nothwendig überwiegen, und die Kraft des gegenwärtigen Eindrucks schwächen würde, folglich der entschiedene Einfluß auf Bestimmung des Willens verloren ginge. Ist der Gegenstand auf irgend eine Weise gegeben, und hat der Redner keine freie Wahl; so wird er besonders bestrebt seyn müssen, diejenige Beziehung hervorzuheben und festzuhalten, welche gleichsam den Mittelpunkt bildet, die wirksamste und vielseitigste Entwickelung gestattet, und das Interesse der Sache am vollkommensten und reinsten in sich schließt. Wie ferner das Thema einfach ausgedrückt und unzweideutig bezeichnet werden muß, eben so muß der Hauptgegenstand die ganze Entwicklung hindurch unverändert bleiben, diese überall bedingen, Jegliches auf sich beziehen, und dabei in vielseitiger Behandlung verdeutlicht werden. Endlich muß das Thema in einem richtigen Verhältnisse zu dem Umfange stehen, den die Rede haben kann.

allgemeinen Begriffen und Sätzen
aus der Erfahrung gebildet sind,
Erfahrung, ursprünglich im mens

§. 700. Obgleich diese allg
immer dieselben bleiben, wir mög
das ganze Gemüth für einen Ge
erfordert doch der Zweck der eig
diejenigen Gründe besonders hervo
geeignet sind, den menschlichen W
die verpflichtenden und be
die sich auf die Aussprüche der Vern
und Recht; diese, die sich auf die
rufen, was gethan werden soll, r
und die theils vermittelst der Neigun
vermittelst gewisser Gefühle der F
freude und des Mitleids, der Hoff

§. 701. Ueberhaupt muß de
Wahl seiner Gründe vorzüglich da
aufzufinden, deren Darstellung und
nißkräfte allein beschäftigen, sonde
der Phantasie und dem Gefühl ein
nen; b) den beweisenden Theilen s
dung verschiedenartiger Gründe, un
Kontrastirenden bald größere Klarhei

Festhaltung der Gründe zu erleichtern. Dieß geschieht hie und da durch eine gedrängte Wiederholung, die am schicklichsten beim Schlusse des Ganzen angebracht wird, wo sie ein wirksames Mittel ist, den Gesammteindruck zu verstärken; die aber auch in der Mitte des Vortrags Platz finden kann, um die Aufmerksamkeit auf die aufgestellten Sätze zu heften, und den Zusammenhang, in welchem sie mit den folgenden stehen, besser übersehen zu lassen.

§. 703. Endlich liegt es in der Natur der Sache, daß der Redner bei Aufstellung seiner Gründe auch die Meinungen und Ansichten, Neigungen, Zweifel und Einwürfe berücksichtige, welche seinen Behauptungen und Forderungen entgegenstehen könnten. Nach Umständen und der größern oder geringern Wichtigkeit jener Meinungen rc. wird der Redner länger oder weniger lang dabei verweilen, indem er α) entweder nur auf den vermeintlichen Zusammenhang derselben mit der von ihm aufgestellten Behauptung aufmerksam macht, oder β) daß er sie zu seinem Vortheile benützt, oder γ) endlich, daß er sich in eine förmliche Widerlegung durch zweckmäßige Gründe einläßt, und andere Neigungen und Gefühle, die jenen entgegen wirken, zu erregen sucht. Nicht selten ist es vorzüglich nöthig und wichtig, die Zuhörer auf Folgerungen aufmerksam zu machen, welche nothwendig aus diesem oder jenem Einwurfe hervorgehen müßten, oder auf die Quellen eines Irrthums zurückzuführen.

Anordnung der Rede.

§. 704. Wenn der Redner sein Thema gewählt, und die einzelnen Stofftheile desselben aufgefunden hat; so kommt es darauf an, seine Gedanken nach den Gesetzen des Denkvermögens zu ordnen. Aber auch diese Anordnung und Vertheilung der Materialien des Vortrags muß eine wahrhaft **rednerische** seyn, d. h. dem Charakter der Rede in jeder Hinsicht angemessen erscheinen.

§. 705. Zur logisch richtigen Anordnung (dispositio) einer Rede gehören folgende Punkte:

1) **Der Eingang.** Er soll auf die Ankündigung des **Thema vorbereiten**, die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand wecken, Theilnahme für denselben einflößen, das erklären, was vor allen Dingen deutlich gemacht, das beseitigen, was widerlegt werden muß, damit die eigentliche Ausführung des Thema im Ge-

aus einzelnen Fällen und Beispielen hervorgehen läßt, indem man annimmt, daß die Merkmale, welche vielen Dingen derselben Art oder Gattung zukommen, auch von den übrigen mit Recht behauptet werden können. Da aber das Gebiet der Erfahrung unermeßlich ist, so können alle daraus hergeleiteten Beweise nichts Höheres leisten, als was die Erfahrungskenntniß überhaupt zu leisten im Stande ist, nämlich die Gewißheit, daß ein allgemeines Erfahrungsurtheil mit den bisher gemachten Erfahrungen vollkommen übereinstimme; 3) Beweise durch Deduktion, durch welche die Wahrheit einer Behauptung aus allgemeinen Begriffen und Sätzen entwickelt wird, die entweder aus der Erfahrung gebildet sind, oder die, unabhängig von der Erfahrung, ursprünglich im menschlichen Geiste liegen.

§. 700. Obgleich diese allgemeinen Quellen der Gründe immer dieselben bleiben, wir mögen nun zunächst belehren, oder das ganze Gemüth für eineu Gegenstand gewinnen wollen; so erfordert doch der Zweck der eigentlichen Beredsamkeit, gerade diejenigen Gründe besonders hervorzuheben, welche vorzugsweise geeignet sind, den menschlichen Willen zu bestimmen. Dieß sind die verpflichtenden und bewegenden Gründe; jene, die sich auf die Aussprüche der Vernunft berufen, also auf Pflicht und Recht; diese, die sich auf die Uebereinstimmung dessen berufen, was gethan werden soll, mit dem Bestrebungsvermögen, und die theils vermittelst der Neigungen und Triebe wirken, theils vermittelst gewisser Gefühle der Freude und Traurigkeit, Mitfreude und des Mitleids, der Hoffnung und Furcht ꝛc.

§. 701. Ueberhaupt muß der Redner als solcher bei der Wahl seiner Gründe vorzüglich darauf sehen a) solche Gründe aufzufinden, deren Darstellung und Ausführung nicht die Erkenntnißkräfte allein beschäftigen, sondern auch durch Anschaulichkeit der Phantasie und dem Gefühl einen gewissen Spielraum eröffnen; b) den beweisenden Theilen seines Vortrags durch Verbindung verschiedenartiger Gründe, und durch Zusammenstellung des Kontrastirenden bald größere Klarheit, bald festere, überzeugende Kraft und eindringendere Lebendigkeit zu geben; c) alle diejenigen Beweise zu vermeiden, denen man das Gekünstelte abmerken würde.

§. 702. Sehr nützlich ist es, und in einer beweisenden Rede besonders nothwendig, dem Zuhörer die Uebersicht und

Festhaltung der Gründe zu erleichtern. Dieß geschieht hie und da durch eine gedrängte Wiederholung, die am schicklichsten beim Schlusse des Ganzen angebracht wird, wo sie ein wirksames Mittel ist, den Gesammteindruck zu verstärken; die aber auch in der Mitte des Vortrags Platz finden kann, um die Aufmerksamkeit auf die aufgestellten Sätze zu heften, und den Zusammenhang, in welchem sie mit den folgenden stehen, besser übersehen zu lassen.

§. 703. Endlich liegt es in der Natur der Sache, daß der Redner bei Aufstellung seiner Gründe auch die Meinungen und Ansichten, Neigungen, Zweifel und Einwürfe berücksichtige, welche seinen Behauptungen und Forderungen entgegenstehen könnten. Nach Umständen und der größern oder geringern Wichtigkeit jener Meinungen rc. wird der Redner länger oder weniger lang dabei verweilen, indem er α) entweder nur auf den vermeintlichen Zusammenhang derselben mit der von ihm aufgestellten Behauptung aufmerksam macht, oder β) daß er sie zu seinem Vortheile benützt, oder γ) endlich, daß er sich in eine förmliche Widerlegung durch zweckmäßige Gründe einläßt, und andere Neigungen und Gefühle, die jenen entgegen wirken, zu erregen sucht. Nicht selten ist es vorzüglich nöthig und wichtig, die Zuhörer auf Folgerungen aufmerksam zu machen, welche nothwendig aus diesem oder jenem Einwurfe hervorgehen müßten, oder auf die Quellen eines Irrthums zurückzuführen.

Anordnung der Rede.

§. 704. Wenn der Redner sein Thema gewählt, und die einzelnen Stofftheile desselben aufgefunden hat; so kommt es darauf an, seine Gedanken nach den Gesetzen des Denkvermögens zu ordnen. Aber auch diese Anordnung und Vertheilung der Materialien des Vortrags muß eine wahrhaft rednerische seyn, d. h. dem Charakter der Rede in jeder Hinsicht angemessen erscheinen.

§. 705. Zur logisch richtigen Anordnung (dispositio) einer Rede gehören folgende Punkte:

1) Der Eingang. Er soll auf die Ankündigung des Thema vorbereiten, die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand wecken, Theilnahme für denselben einflößen, das erklären, was vor allen Dingen deutlich gemacht, das beseitigen, was widerlegt werden muß, damit die eigentliche Ausführung des Thema im Ge-

bende Entwicklung aller der Momente, welche zum Wesen des darzustellenden Gegenstandes gehören, um dadurch Ueberzeugung, Rührung und Versinnlichung bei den Zuhörern hervorzubringen. Sie muß das Ganze des Gegenstandes erschöpfen, so daß er von allen Seiten beleuchtet, und bestimmt durchgeführt, aber ja nicht weitschweifig und gedehnt behandelt erscheine. Mit Recht dient als Muster einer solchen Exposition die narratio aus der Rede pro Milone. Sie enthält keinen Umstand, aus welchem nachher nicht die wichtigsten Folgerungen gezogen würden. Uebrigens können die Folgerungen erst der geschlossenen Erzählung nachgehen, oder sich gleich an die einzelnen Momente derselben anschließen.

§. 708. 4) Die Argumentation (Konfirmation, Beweisführung) oder diejenige Anordnung in der Folge der Beweise, worauf die Ueberzeugung des Verstandes und die Bewegung und Erschütterung des Willens gegründet werden soll. Der Beweise, die man gebrauchen kann, gibt es sehr viele; ihre Anwendung wird bestimmt durch Ort, Zeit, Personen und äußere Umstände. Die vorzüglichsten bestehen in Vernunftschlüssen, Erfahrungsbeweisen, Zeugnissen, Beispielen u. s. w. Man muß aber auch nicht zu viel beweisen wollen, weil man sonst nur Zerstreuung bewirkt. Uebrigens verlangt die Bestimmung und der Charakter der Rede auch eine zweckmäßige Stellung und Aufeinanderfolge der Beweise. Vor allen läßt man in der Regel die überzeugenden Beweise, welche bloß das Erkenntnißvermögen beschäftigen, den Gründen vorausgehen, welche zugleich die Phantasie und das Gefühlsvermögen in Thätigkeit setzen. Die übrigen Regeln beziehen sich auf folgende Punkte: Jeder Beweis werde dahin gestellt, wo er die rechte Wirkung macht, keiner hebe die Wirkung des andern auf, oder schwäche sie; alle müssen nach ihrer Wichtigkeit und Stärke bald mehr, bald weniger hervortretend behandelt werden; endlich sey die Gesammtwirkung harmonisch. — Von der Gewandtheit des Redners hängt es zugleich ab, die möglichen Einwürfe gegen seine Behauptungen zu berücksichtigen, und sie entweder als denkbare Einwürfe zu prüfen, oder sie durch den ganzen reichhaltigen und umschließenden Ideengang von selbst niederzuschlagen. Dieselbe Gewandtheit des Redners wird auch seinen Uebergängen die Form einer ungezwungenen und natürlichen Entwicklung des einen Punktes aus dem andern geben, wodurch der Zusammenhang des Ganzen gefördert wird. Seine Urtheilskraft bewährt der Redner im Gebrauche der

satzes oder des Thema) und die Eintheilung. Die Proposition enthält die Aufstellung des durch den Eingang vorbereiteten Thema's, mit allgemeiner Angabe der Art der Behandlung und Durchführung desselben. Sie muß kurz, und so deutlich und bestimmt als möglich seyn, und sich dem Zuhörer leicht und vollständig einprägen. Ob das Thema ausdrücklich angeführt werden müsse oder nicht, entscheidet jeder besondere Fall. Es muß angeführt werden, wenn es zugleich schon die Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die Sache betrachtet werden muß, in sich enthält, oder wenn die Umstände fordern, das Thema recht vor die Augen der Zuhörer zu rücken, z. B. in den meisten gerichtlichen Reden. Es kann wegbleiben, wenn es sich von selbst versteht, oder aus der Rede klar hervorleuchtet; oder endlich, wo Umstände rathen, es absichtlich zu maskiren, z. B. wenn der Redner nicht gleich offen reden kann, weil die Stimmung gegen ihn ist, und er also erst auf Umwegen zur Sache zu kommen trachtet 2c. Wenn das Thema ausdrücklich angesetzt wird, kann es bald in den Eingang verwebt, bald vor der Konfirmation erscheinen. — Die Eintheilung des Hauptsatzes besteht in der Darlegung der zu berücksichtigenden Hauptseiten des angedeuteten Thema. Gewöhnlich fordert man von der Eintheilung logische Richtigkeit und Vollständigkeit, damit sie alle Arten einer Gattung, alle Theile eines Ganzen umschließe. Wichtiger aber ist es, da eine Sache oft viele Seiten und Gesichtspunkte der Betrachtung darbieten kann, daß gerade diejenigen einfach und klar hervorgehoben werden, welche für den betreffenden Zweck der Rede, nach Zeit und Personen, das fruchtbarste praktische Interesse gewähren. Es versteht sich übrigens von selbst, daß die Eintheilung weder gesucht, noch zu vielseitig seyn dürfe, weil durch Beides die theilnehmende Aufmerksamkeit gehindert wird; ferner, daß man keine Eintheilung gebe, wo die Sache oder der Augenblick, die Umstände und ganze Art der Rede solche nicht gestatten. Bisweilen folgt noch auf die Eintheilung eine Bitte um geneigte Aufmerksamkeit, die aber kurz, bescheiden und ohne Kriecherei seyn muß.

§. 707. 3) Die Exposition (Erklärung — bei den Alten narratio, weil ihre Reden beinahe durchgehends historischen, und nicht, wie die meisten unsrigen, dogmatischen Inhalts waren, — ihre gerichtlichen und politischen Reden hatten es mit Thatsachen zu thun). Sie umschließt die deutliche und den Willen bele-

chen. Fordert die Natur der Sache,
lich durch gründliche Ueberzeugung
zur That bestimmt werde; so ist ein
lung der hauptsächlichsten Gründe,
der Argumentation in einen Verein
vorzugsweise an ihrer Stelle.
gedankenreicher und fruchtbarer Zu
veranschaulichender Sprache gesche
sche That an, und wirkt die ganz
Ueberzeugung, als durch Belebun
müths; so muß der Redner hier
zu ergreifen, und das Bild der
vollenden. Ueberhaupt sollte der
geistige Wesen des Menschen gleic
geistern bemüht seyn.

§. 711. Ausführung (st
der Rede.

Zwischen der prosaischen und
rednerische mitten inne, welch
Bestrebungsvermögen eine lebendi
einen gewissen Gegenstand zu gebe
wird demnach Reinheit und R
Deutlichkeit und Bestimm
und Präcision mit dem prosa

Gleichnisse und Beispiele, der analogen Fälle, der einzelnen hingeworfenen Sentenzen und selbst des leichten Witzes, der in prosaischen Reden mitunter die ganze Darstellung hebt und belebt. Nur schade hierin der Redner nicht der Wirkung seiner Rede durch Ueberladung.

§. 709. 5) Pathetischer Theil. Wenn nun der Verstand überzeugt ist, so entfernt sich der Redner bald mehr, bald weniger von dem mittlern lehrenden Style, der bis dahin nöthig war, um Ueberzeugung zu begründen, und sucht nun die Phantasie und das Gefühl in Thätigkeit zu setzen. Dieser Theil ist das vorzüglichste Feld der Beredsamkeit. Mit Recht hat man die Affekte die Winde genannt, welche das rastlose Meer unsers Gemüths in der ihm eigenthümlichen Thätigkeit erhalten, indem sie es vorzüglich sind, was uns zu neuen Ideen, schnellen Entschließungen und kühnen Unternehmungen hinreißt und gleichsam hinstürmet. Doch darf man ja nicht glauben, daß gerade nur in diesem Theile Erregung unmittelbarer Gemüthstheilnahme statt finde. Diese muß sich vielmehr oft in die ganze Rede verflechten, und Klugheit, Umstände und andere Beziehungen müssen hier den Redner leiten. Sie erlangt aber nach geschehener Belehrung den höchsten Grad ihrer Stärke, und steht da am schicklichsten, wo es besonders darauf ankommt, den letzten Zweck — die Bestimmung des Willens, — zu erreichen. Um nun die Thatkraft zu beleben, suche der Redner seinem Gegenstande durch einzelne belebende Züge eine zweckgemäße Anschaulichkeit zu geben. Hiezu bediene er sich vorzüglich der Erweiterung (amplificatio), der Schilderung, der gehäuften und ausführlichen Beispiele, der Vereinzelung des Allgemeinen u. s. w., damit die Seele nicht nur lange bei dem Gegenstande verweile, sondern denselben auch in einer so klaren und sinnlichen Gestalt erblicke, daß sie einen tiefen und lebhaften Eindruck davon erhalte. Außerdem fordert der wahre Ausdruck des Gefühls eigene innere Bewegung, weil der Redner sonst in leere Deklamation verfällt, so wie zu verhüten ist, daß ein starkes Gefühl weit ausgesponnen werde, weil der Zuhörer sonst ermüdet und abgespannt wird. — In manchen Fällen hat der Redner nicht sowohl einen Affekt zu erregen, als vielmehr die vom Gegner aufgeregten Gemüther der Zuhörer allmälig zu besänftigen; den einen Affekt zu dämpfen, und unvermerkt auf einen andern zu leiten. Und in diesem Fall muß er

sich theils bemühen, die Triebfedern solcher Gemüthsbewegungen zu vernichten, oder wenigstens ihren Einfluß zu schwächen, theils durch andere ihm günstigere Gemüthsbewegungen jene ungünstigern zu verdrängen suchen. In der erstern Absicht kann er sich oft gegen ernsthafte, aber falsche Gegengründe der Hilfe des Lächerlichen, oder wider das Lächerliche des Gegners ernster Gegengründe bedienen.

§. 710. 6) Der *Schluß*. Er ist die Beendigung des oratorischen Produkts, wo die ganze Kraft der subjectiven Bewegung und Erhebung aufgeboten wird, um den durch die ganze Darstellung bezweckten Eindruck sicher zu begründen und bleibend zu machen. Fordert die Natur der Sache, daß in der ganzen Rede vorzüglich durch gründliche Ueberzeugung der Entschluß gebildet, der Wille zur That bestimmt werde; so ist eine kurze, eindringliche Wiederholung der hauptsächlichsten Gründe, ein Zusammenfassen der Fäden der Argumentation in einen Vereinigungspunkt (ἀνακεφαλαίωσις) vorzugsweise an ihrer Stelle. Dieses muß aber mit Kraft, in gedankenreicher und fruchtbarer Zusammenstellung, in lebendiger, veranschaulichender Sprache geschehen. Kommt es dagegen auf rasche That an, und wirkt die ganze Rede überhaupt nicht so durch Ueberzeugung, als durch Belebung der Phantasie und des Gemüths; so muß der Redner hier bestrebt seyn das Gemüth ganz zu ergreifen, und das Bild der Phantasie von dem Ganzen zu vollenden. Ueberhaupt sollte der Schluß einer Rede das ganze geistige Wesen des Menschen gleichmäßig zu ergreifen und zu begeistern bemüht seyn.

§. 711. *Ausführung* (stylistische Darstellung, elocutio) der Rede.

Zwischen der prosaischen und dichterischen Schreibart steht die *rednerische* mitten inne, welche dazu geeignet seyn muß, dem Bestrebungsvermögen eine lebendige und kräftige Richtung auf einen gewissen Gegenstand zu geben. Die rednerische Darstellung wird demnach *Reinheit* und *Richtigkeit der Sprache*, *Deutlichkeit* und *Bestimmtheit*, *Angemessenheit* und *Präcision* mit dem prosaischen Vortrage gemeinschaftlich haben; aber in der Rede muß weit stärker als in der eigentlichen Prosa *Lebendigkeit* hervortreten; dadurch gränzt die Beredsamkeit zunächst an die Dichtkunst. Und diese Lebendigkeit beruht auf dem zweckmäßigen und mannichfaltig wechselnden Gebrauche der sogenannten *Redefiguren* (s. Poetik §. 453). Außerdem

derselben Gattung vermittelst des Gegensatzes größer als gewöhnlich erscheint.

§. 714. Der Wohlklang der Rede ist doppelter Art, entweder findet er sich in einzelnen Tönen, Wörtern und Verbindungen, oder in ganzen Sätzen und Perioden. Jener heißt Euphonie oder Wohllaut, der zweyte Eurhythmie oder Numerus.

1) Die Euphonie entsteht dadurch, daß viele Wörter, als Töne betrachtet, gleichsam ein Wiederhall der Gedanken sind, insofern sie in ihrem Klange mit den Gegenständen und Vorstellungen selbst eine gewisse Aehnlichkeit haben. Dieß ist indessen vornehmlich bei solchen Wörtern der Fall, durch welche hörbare Gegenstände bezeichnet werden. Aber auch Zeitmaß und Bewegung, ihrer Langsamkeit oder Geschwindigkeit nach, lassen sich durch den Gang der Rede, durch die Beschaffenheit der Wortfolge, und selbst durch die Sylbenlänge der einzelnen Wörter, nachbilden. Endlich sind auch Größe und Kleinheit, Schwerfälligkeit und Leichtigkeit, Anmuth und Ungefälligkeit der Gegenstände dieser Nachbildung fähig. Alle diese Aehnlichkeiten sind indeß noch ziemlich schwach und entfernt, und nicht sowohl eine Wirkung der Kunst und des Vorbedachts, als eine natürliche Folge belebten Gefühls des seiner Sprache völlig mächtigen Schriftstellers.

§. 715. Um der Rede Euphonie zu ertheilen, müssen alle Härten vermieden werden, so viel es nur immer der Bau der Sprachen gestattet. Die Härte rührt, insofern sie einzelne Töne betrifft, gewöhnlich von der Häufung der Konsonanten in den Wörtern her, zumal wenn diese schwer auszusprechen sind. Die Konsonanten dürfen also, wo möglich, überhaupt nicht gehäuft werden, besonders aber darf ein und derselbe Konsonant nicht zu oft hintereinander folgen. Eben so wird die Euphonie unterbrochen durch die zu häufige Stellung einsylbiger Wörter nacheinander, deren Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden ist, z. B. Wer was er will, auch darf, will selten, was er soll (Hagedorn); ferner theils durch den hiatus oder das Zusammenstoßen der Vokale am Schlusse des einen und zu Anfange des andern Worts, theils durch die Hinweglassung der Vokale entweder in der Mitte oder am Ende der Wörter, und durch Zusammenziehungen der Sylben, wenn auch gleich die gemeine Aussprache darauf hinführen sollte. Auch kann die Härte durch

der Prosa durch Unachtsamkeit z
henden Wörtern entstehen.

Gegen die Euphonie verstößt
(Monotonie), wenn die Wörter ei
in dem Sylbenmaße zu sehr ähnli
wenn mehrere vielsylbige Wö
man dieselbe Konjunktion (
ständig wiederholt, und wenn m
Periodirung beständig gebrauc

Daß übrigens der Klang der
sik, bloß von dem Schalle a
Sinne derselben unterstützt, und d
hältniß des erstern gehoben wird, v

§. 716. 2) Die Eurhyth
der sehr verschieden ist vom Rhythm
klang, sobald er auf ganzen Sätz
Er beruht dann auf dem Ebenm
Rede für die deklamatorisch
hört denn diejenige Stellung und V
der und Theile einer Rede, nach
das Ebenmaß aller ihrer Abschnitte,
des Ganzes bildet. Besonders muß
sorgfältig für die Schlußworte
volltönend seyn sollen. Insofern e

derselben Gattung vermittelst des Gegensatzes größer als gewöhnlich erscheint.

§. 714. Der *Wohlklang* der Rede ist doppelter Art, entweder findet er sich in einzelnen Tönen, Wörtern und Verbindungen, oder in ganzen Sätzen und Perioden. Jener heißt *Euphonie* oder *Wohllaut*, der zweyte *Eurhythmie* oder *Numerus*.

1) Die *Euphonie* entsteht dadurch, daß viele Wörter, als Töne betrachtet, gleichsam ein Wiederhall der Gedanken sind, insofern sie in ihrem Klange mit den Gegenständen und Vorstellungen selbst eine gewisse Aehnlichkeit haben. Dieß ist indessen vornehmlich bei solchen Wörtern der Fall, durch welche hörbare Gegenstände bezeichnet werden. Aber auch Zeitmaß und Bewegung, ihrer Langsamkeit oder Geschwindigkeit nach, lassen sich durch den Gang der Rede, durch die Beschaffenheit der Wortfolge, und selbst durch die Sylbenlänge der einzelnen Wörter, nachbilden. Endlich sind auch Größe und Kleinheit, Schwerfälligkeit und Leichtigkeit, Anmuth und Ungefälligkeit der Gegenstände dieser Nachbildung fähig. Alle diese Aehnlichkeiten sind indeß noch ziemlich schwach und entfernt, und nicht sowohl eine Wirkung der Kunst und des Vorbedachts, als eine natürliche Folge belebten Gefühls des seiner Sprache völlig mächtigen Schriftstellers.

§. 715. Um der Rede Euphonie zu ertheilen, müssen alle *Härten* vermieden werden, so viel es nur immer der Bau der Sprachen gestattet. Die Härte rührt, insofern sie einzelne Töne betrifft, gewöhnlich von der *Häufung der Konsonanten* in den Wörtern her, zumal wenn diese schwer auszusprechen sind. Die Konsonanten dürfen also, wo möglich, überhaupt nicht gehäuft werden, besonders aber darf ein und derselbe Konsonant nicht zu oft hintereinander folgen. Eben so wird die Euphonie unterbrochen durch die zu häufige Stellung *einsylbiger Wözter* nacheinander, deren Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden ist, z. B. Wer was er will, auch darf, will selten, was er soll (Hagedorn); ferner theils durch den *hiatus* oder das Zusammenstoßen der Vokale am Schlusse des einen und zu Anfange des andern Worts, theils durch die *Hinweglassung der Vokale* entweder in der Mitte oder am Ende der Wörter, und durch Zusammenziehungen der Sylben, wenn auch gleich die gemeine Aussprache darauf hinführen sollte. Auch kann die Härte durch

viele zusammengesetzte Wörter herbeigeführt werden, wenn diese für die Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden sind. Gegen die Euphonie streitet ferner der Gleichklang, wo mehrere nahe aufeinander folgende Wörter einerlei Klang haben. Dieser Gleichklang findet sowohl in der nahen Folge einzelner Buchstaben und Sylben, als ganzer Wörter statt. In der letztern Hinsicht zeigt er sich, wenn zu viele Wörter von gleicher Sylbenlänge aufeinander folgen, oder wenn mehrere Wörter dieselben Endsylben haben, oder wenn dieselben Wörter öfter hintereinander gebraucht werden, oder auch, wenn in der Prosa durch Unachtsamkeit zufällige Reime in nahestehenden Wörtern entstehen.

Gegen die Euphonie verstößt aber auch die Eintönigkeit (Monotonie), wenn die Wörter einander sowohl in der Länge als in dem Sylbenmaße zu sehr ähnlich sind. Dieß ist aber der Fall, wenn mehrere vielsylbige Wörter aufeinander folgen; wenn man dieselbe Konjunktion (z. B. und, also, auch) beständig wiederholt, und wenn man einerlei Form in der Periodirung beständig gebraucht.

Daß übrigens der Klang der Wörter nicht, wie bei der Musik, bloß von dem Schalle abhängt, sondern auch von dem Sinne derselben unterstützt, und durch denselben manches Mißverhältniß des erstern gehoben wird, versteht sich von selbst.

§. 716. 2) Die Eurhythmie oder der Numerus, der sehr verschieden ist vom Rhythmus in der Poesie, ist der Wohlklang, sobald er auf ganzen Sätzen und Perioden beruht. Er beruht dann auf dem Ebenmaß aller einzelnen Theile einer Rede für die deklamatorische Darstellung. Dahin gehört denn diejenige Stellung und Vertheilung der einzelnen Glieder und Theile einer Rede, nach welcher dieselbe in Hinsicht auf das Ebenmaß aller ihrer Abschnitte, für das Ohr ein wohlklingendes Ganzes bildet. Besonders muß in den Perioden der Numerus sorgfältig für die Schlußworte berechnet werden, die immer volltönend seyn sollen. Insofern endlich mehrere Sätze und Perioden zu einem Ganzen verbunden werden, erwartet das gebildete Gehör, daß man ebensowohl eine auffallende Ungleichheit der Sätze und Perioden, aus welchen ein Ganzes besteht, als eine ermüdende Einförmigkeit in Ansehung des Umfanges und rhythmischen Charakters derselben vermeide.

Tendenz der akademischen Beredsamkeit wird durch den nächst liegenden Zweck derselben bestimmt; jedoch ist hiebei sogleich zu bemerken, daß der gewählte Stoff an und für sich eine oratorische Behandlung gestatten müsse. Es kommt dabei hauptsächlich darauf an, daß für die darzustellende Sache mit der Einsicht zugleich ein wissenschaftliches Interesse durch den Gesammteindruck des rednerischen Vortrags erweckt werde. Die akademische Beredsamkeit erfordert vom Redner Sachkenntniß, Hervorhebung der eigenthümlichen wissenschaftlichen Bedeutung eines Gegenstandes, lichtvolle Anordnung der Haupt- und Nebenpartien und eindringliche Darstelluug des Gegenstandes in seiner wahren Gestalt durch lebendige, anschauliche Sprache, mit Vermeidung alles Ueberflüssigen.

e) Eine Rede nach verjüngtem Maßstabe ist die A n r e d e oder H a r a n g u e. Sie ergreift, ohne weitern Eingang, sogleich ihren Gegenstand, und verzeichnet ihn mit wenigen, aber kräftigen, und auf Phantasie, Gefühl und Willen nachdrücklich einwirkenden Zügen. Sie hat in den meisten Fällen die Absicht, einen a u g e n b l i c k l i c h e n Eindruck hervorzubringen; deßhalb charakterisirt sie sich durch Geist und Kraft, ohne den Gegenstand nach allen Punkten einer Rede schulgerecht durchzuführen, oder ihn in der Darstellung erschöpfen zu wollen. (Z. B. wenn ein Heerführer vor der Schlacht seine Krieger anspricht; oder ein Präsident rc. in sein Kollegium eintritt; ein akademischer Lehrer seine Vorlesungen eröffnet; wenn ein Magistrat seine Bürger zu etwas bestimmen will; wenn ein Gesandter sein Kreditiv überreicht.)

§. 720. B) Die g e i s t l i c h e B e r e d s a m k e i t. Der Wirkung der religiösen Rede ist schon dadurch sehr vorgearbeitet, daß sittliche und religiöse Wahrheiten das Bestrebungsvermögen am stärksten ergreifen, und mit unsern Idealen, so wie mit dem übersinnlichen Grunde aller unserer Ueberzeugungen und Hoffnungen, und mit den mannichfaltig verflochtenen Verhältnissen des wirklichen Lebens in der genauesten Verbindung stehen. Da die vornehmste Absicht der R e l i g i o n s v o r t r ä g e auf den Unterricht christlicher Gemeinden in den Lehren, Wohlthaten und Pflichten ihrer Religion, und auf Ermunterung zur dankbaren Schätzung der erstern und zur willigern Ausübung der letztern gerichtet ist; so muß der g e i s t l i c h e R e d n e r die vorzutragenden Wahrheiten dieser Absicht gemäß wählen; die religiöse Rede soll sich ferner nach Gehalt und Darstellung durch Ernst, Würde, Einfachheit

34

a) politisch (Staatsberedsamkeit). Sie bezieht sich auf die sogenannten öffentlichen Verhältnisse des Staats, und verlangt vom Redner treue und scharfsinnige Auffassung jener Verhältnisse, genaue Kenntniß der Rechte und Vortheile des Staats, Klarheit des Ueberblicks, gründliche Beurtheilung der heilsamsten Mittel, um das Staatswohl zu fördern, reife vorgängige Prüfung der von ihm zu empfehlenden Vorschläge und ihrer Ausführbarkeit, Gewandtheit und Kraft der Sprache, Herrschaft über den Augenblick und die Umstände, vor Allem aber patriotische Freimüthigkeit, Muth und Entschlossenheit, allen Hindernissen und Schwierigkeiten entgegen zutreten, und völlige Unbefangenheit.

b) Gerichtlich (genus judiciale, γένος δικανικὸν der Alten). Die gerichtliche Beredsamkeit bezieht sich auf eigentliche Rechtsverhältnisse der Bürger innerhalb des Staatslebens selbst; sie kann Kriminal- und Civilgerichtliche Beredsamkeit seyn, ist aber gewöhnlich das erstere, und zwar entweder Anklage oder Vertheidigung. Sie setzt eine gründliche Rechtskunde, nach allen Theilen derselben, voraus, und außerdem eine vorläufig genaue, vollständige und unbefangene Untersuchung des ganzen Rechtsfalles, der die Rede veranlaßte, hinlängliche Kenntniß von dem persönlichen und moralischen Charakter, auch von der ganzen ehemaligen und jetzigen Lage des Beklagten oder Schutzbedürftigen, um durch triftige Gründe jenen ferner anklagen und überführen, diesen gründlich vertheidigen und retten zu können; Darlegung der ganzen Streitsache ohne alle Umänderung, Auslassung oder Verkleidung, leidenschaftslose Ruhe bei aller Theilnahme und Wärme, und Benützung aller rechtmäßigen Vortheile, wodurch die Beistimmung der Richter zu gewinnen, und ihr Herz stärker zu bewegen ist.

c) Panegyrisch. Die panegyrische Beredsamkeit, wenn sie das Schöne wirklicher, aber wahrhaft ausgezeichneter, und durch reinmenschliches Interesse dem Ideale sich von selbst nähernder Ereignisse und Charaktere darstellt, erhebt sich zur eigentlich schönen Kunst. Der Redner muß zu diesem Einen Zwecke Phantasie und Gefühl in Anspruch nehmen, um unser Herz für einen edlen, großen und insofern gewissermaßen schon von selbst im Lichte des Ideals erscheinenden Gegenstand zu begeistern.

d) Akademisch (Schulberedsamkeit. Gelehrte Reden). Die

sind, deren Aufgabe es ist, ein Kunstwerk, welches sie, eine jede in ihrer besondern Art, zur sinnlichen Erscheinung bringen sollen, vollkommen deutlich, und im schönsten Einklange mit seinem innern Geiste, zu veranschaulichen.

§. 723. Die Deklamation (Kunstrede) ist der durch die Tonsprache hervorgebrachte, sinnlich-vollkommne Ausdruck des in einem Vortrage liegenden Sinnes und Charakters, oder die mündliche Darstellung gegebner Vorstellungen und Gefühle. Ihr letzter Zweck ist also, wie bei allen schönen Künsten, Charakteristik verbunden mit Idealität, ihre Grundlage Wahrheit, d. h. Uebereinstimmung des deklamatorischen Ausdruckes mit den vorgezeichneten Vorstellungen und Gefühlen.

§. 724. Die Deklamation ist erstlich grammatisch, ferner charakterisirend, endlich personificirend. Grammatisch ist die Deklamation, insofern sie es mit den Bestandtheilen der Rede und der allgemeinen Schönheit derselben, ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, zu thun hat, also a) mit der Aussprache, b) mit der grammatisch-richtigen Betonung, und c) mit Beobachtung der grammatischen Pausen.

a) Eine gute Aussprache, als das erste Erforderniß eines guten Deklamators, setzt ein gesundes Stimmorgan voraus, Kraft und Stärke, Biegsamkeit und Umfang, Reinheit, Fülle und Wohlklang der Stimme. Die Aussprache selbst muß deutlich, fließend, richtig und dabei natürlich seyn, folglich alles Gezwungene, Gekünstelte, Affektirte und Uebertriebene von sich ferne halten, endlich Festigkeit anstreben, d. i. sichere und entschiedene Haltung des Tons mit Vermeidung des Schwankens und Zitterns in der Stimme. Natur, Uebung und Kunst müssen sich vereinigen, die entgegenstehenden Fehler der Verwechslung ähnlichklingender Buchstaben, des Schnarrens, Lallens, der Eilfertigkeit, Langsamkeit, des Näselns, Lispelns, Stotterns, Verschluckens ꝛc. zu heben. Gefördert wird eine gute Aussprache durch ein scharfes, musikalisches Gehör, und durch gebildeten Geschmack.

b) Die grammatisch-richtige Betonung fordert die gehörige Beachtung des Wort- oder grammatischen Accents. Dieser ist nämlich die Auszeichnung, welche ein Buchstabe im einsylbigen Wort, oder eine Sylbe im mehrsylbigen durch einen gewissen Druck der Stimme bekommt, z. B. in Buch ist es es das u, in Bach das ch, in hat das t, — in hundert die

und Klarheit auszeichnen; der religiöse Redner soll nicht bloß flüchtige gute Regungen und Entschließungen zu erwecken suchen, sondern feste Vorsätze und Gesinnungen, die auf das sittliche Denken und Verhalten seiner Zuhörer einen wohlthätigen, fortwirkenden Einfluß haben. Darum wird er sich in der Regel aller eigentlichen Ueberredung enthalten, und vielmehr auf eine ruhige, tief eingreifende Ueberzeugung hinwirken, die freilich in religiöser Hinsicht mehr ein lebendiges Glauben, als ein verständiges Wissen seyn wird. Fern bleibe alle weinerliche Abspannung oder tragische Ueberreitzung; nur wahre religiöse Erhebung sey das Ziel des Redners.

Die nähere Angabe der Unterschiede zwischen der eigentlichen Predigt, der Homilie und der religiösen Rede (z. B. bei Trauungen, bei der Beichte), so wie die besondern Eigenschaften dieser Untergattungen der geistlichen Beredsamkeit, gehören in die Homiletik.

Das Gebet, als unmittelbare Anrede an Gott, kann isolirt, als ein selbstständiges Ganzes von religiösen Gesinnungen, aber auch als integrirender Theil der religiösen Reden angesehen werden. Es ist Ausdruck der innern Rührung und Erschütterung des Gefühls, welche uns unwillkührlich und unaufhaltbar bei der Vergegenwärtigung eines sittlichen und religiösen Gegenstandes ergreift; ein freier Erguß des Gefühls, der um so wahrer und natürlicher ist, je weniger jene Rührung durch Kunst vorbereitet, oder herbeigezogen wird. Der ästhetischen Form nach gehört das Gebet, als Ausdruck einer individuellen Stimmung, zum Monologe. Als Theil der religiösen Rede wird das Gebet wirksamer am Schlusse, als am Anfange derselben seyn.

§. 721. Der mündliche Vortrag, oder die äußere (körperliche) Beredsamkeit hat den Zweck, Vorstellungen und Gefühle, folglich das Innere durch das Aeußere, (Hörbare und Sichtbare, Ton- und Geberdensprache) sinnlich-vollkommen darzustellen. Dieß geschieht theils durch die Deklamation für das Ohr, theils durch die Gestikulation (Aktion, Geberdensprache) für das Auge. Die Anweisung zur Deklamation gibt die Deklamatorik, zur Gestikulation die Mimik.

§. 722. Uebergangskünste sind Deklamation, Mimik, Schauspielkunst und Tanzkunst (s. §. 163), wovon die drei erstern vorzüglich zugleich darstellende Künste

β) Die richtige Anwendung der verschiedenen Töne. Diese sind ja die verständlichste Ursprache der Natur, in der wir unsere Empfindungen und Gefühle ausdrücken, und zugleich die Sprache der Sympathie, da ein Ton der Freude oder des Schmerzens eine verwandte Saite im Herzen des Zuhörers berührt. Die deklamatorische Tonleiter unterscheidet fünf besondere, verschiedene Zustände des Gemüths durch ihren Klang bezeichnende Haupttöne, U, O, A, E, I, die wieder mannichfache Abstufungen haben. Der Hauptton A bezeichnet die mittlere Höhe oder Tiefe der Stimme, in welcher nämlich im gemeinen Leben, im Zustande der Ruhe, der Vokal A ausgesprochen wird. Dieß ist der Grundton der menschlichen Rede, der bald in den höhern steigt, bald in den tiefern fällt, wie es der Charakter des vorzutragenden Stücks, oder der zu sprechenden Stelle mit sich bringt. So fordern z. B. die Sanftmuth, Zärtlichkeit und Liebe zarte, der Zorn schnelle und starke, die Zufriedenheit eben und gleich fließende, die Freude rasche, hüpfende, die Trauer langsame, schwache, gedämpfte Töne. Die verschiedenen Töne müssen nun richtig und wahr, und jedesmal an ihrer eigenthümlichen Stelle angegeben werden. Dazu wird freilich, wie zu jeder Kunstschöpfung, Phantasie und Gefühl erfordert. Diese Bedingung aber vorausgesetzt, wird der Deklamator die richtige Tonart des darzustellenden Stückes nicht verfehlen, wenn er sich bemüht, in den Sinn und die Eigenheiten seines Stückes einzudringen, und die darin liegenden Ideen und Gefühle in sein Bewußtseyn aufzunehmen. Obwohl aber eine gewisse Tonart, so wie ein gewisser Grad der Stärke der Stimme, und der Höhe oder Tiefe, der Geschwindigkeit oder Langsamkeit im Ganzen des Vortrags als der herrschende erscheint; so wird dennoch beim Wechsel des Inhalts und der Gemüthsstimmung eine gewisse mit der Harmonie des Ganzen verknüpfte Mannichfaltigkeit in der Abwechslung der Tonarten, mit der Stärke und Schwäche, mit der Höhe und Tiefe, mit der Geschwindigkeit und Langsamkeit des Sprechenden eintreten müssen. Bei den Uebergängen des Gefühls ist dann auch ein allmähliges Uebergehen der Töne selbst, und ein stufenweises Anschwellen oder Abnehmen derselben durchaus nöthig. Wird der Vortrag durch Mangel an jener Mannichfaltigkeit eintönig, so fällt er durch diese Einförmigkeit dem Gehöre lästig, und der Sprechende beraubt sich selbst eines wirksamen Mit-

Sylbe hun, in vergeben geb, in ehrbar ehr, in Wahrheit wahr. Der Wort-Accent wird durch die grammatische Bedeutung des Worts bestimmt, indem man den Haupttheil desselben heraushebt. Auch in zusammengesetzten Wörtern kann doch nur ein grammatischer Haupt-Accent statt finden, so z. B. wird in Kriegsrath das Wort Krieg, in Tischtuch Tisch, in ausgeben aus, in freimüthig frei accentuirt. Aus dem vorletzten Beispiele wird auch ersichtlich, daß der Accent nicht immer auf der Stammsylbe ruht. Bei den Wörtern, die sich mit über, um, durch, unter anfangen, ruht der Accent, nach der Verschiedenheit der Bedeutung, bald auf der Partikel, bald aber auf dem Zeitworte selbst. — Zur grammatisch-richtigen Betonung gehört aber auch, daß man die Stimme am Ende einer Periode oder eines Satzes, oder selbst eines einzelnen Gliedes etwas herabsinken läßt (Fragen und Ausrufungen machen hiervon eine Ausnahme). Diese Tonfälle sind am schwächsten beim Komma, merklicher bei dem Kolon und Semikolon; am stärksten bei dem Punktum.

c) Die grammatischen Pausen (Ruhepunkte in der Deklamation) bestehen in einem gänzlichen Stillstand der Stimme, und dienen zur Bezeichnung der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht. Sie sind nothwendig für den Deklamator um neuen Athem zu schöpfen, und die Sprachorgane vor Ermüdung zu bewahren, — für den Zuhörer aber, um seinem Ohre Erholung zu gönnen, und seinem Verstande Zeit zu lassen, die verschiedenen Sätze und Glieder gehörig bemerken zu können; ihr höchster Zweck ist also Verständlichkeit.

§. 725. Charakterisirend wird die Deklamation, insofern der Deklamator den Zweck hat, den Charakter des zu deklamirenden Stücks und aller einzelnen Theile desselben, so wie seine eigenen Gefühle darzulegen, oder es zu äußern, wie er selbst von seinem Gegenstande berührt wird. Die charakterisirende Deklamation hat es also nicht bloß mit dem Bedürfnisse der Verständlichkeit zu thun, sondern mit dem Gesammt-Eindruck der ganzen Rede. Hierzu wird erfordert:

α) Eine volltönende, hinlänglich starke, biegsame und gebildete Stimme, die sich, nach den verschiedenen Seelenstimmungen und Gemüthsbewegungen, sanft und stark äußern kann.

dischen, bald den protensiven Accent eintreten. — Zuweilen ist der Hauptbegriff in mehrern Worten oder in einer ganzen Reihe von Vorstellungen enthalten; in diesem Falle vertheilt sich der oratorische Accent auf diese. Außer den Verhältnissen einer größern Klarheit oder Wichtigkeit einer Vorstellung, könne auch manche andere durch das Steigen und Sinken der Stimme ausgedrückt werden. Ein Gedanke, der eine Erwartung enthält, drückt sich durch das Steigen der Stimme aus; das Herabsinken der Stimme ist dagegen ein natürlicher Ausdruck von dem Hinneigen zur Ruhe. Daher wird der Vordersatz einer zusammengesetzten, bedingten oder ursachlichen Periode mit steigender, der Nachsatz aber mit sinkender Stimme vorgetragen. Hieher gehört auch der Ausdruck des Gedankenstriches, welcher hinter dem Erwartung fordernden Suspensions- Und des Redenden steht. Hieraus erhellt zugleich, wie man zu sprechen habe, wenn man zu verstehen geben will, man behalte etwas, ein aber oder doch im Sinne zurück. Ein Satz dagegen, den man als erklärenden, oder genauer bestimmenden Zusatz der Reihe von Wörtern beifügt, welche die Hauptvorstellung enthalten, wird mit etwas schwächerer Stimme, in einem tieferen Ton, und schneller als der Hauptsatz vorgetragen. Eine Frage wird mit steigender Stimme, die Antwort darauf mit sinkender vorgetragen. Doch hängt die Beschaffenheit des Tons der Frage auch davon ab, ob sie wirklich Ungewißheit im Gemüthe des Fragenden verräth, oder vielmehr mit triumphirender Gewißheit ausgesprochen wird. Darum hat die indirekte Frage keinen so vollendeten Frageton als die direkte; jene gränzt nahe an den Ton, womit man die Aeußerung der Ungewißheit und des Zweifels vorträgt. Wenn ein Ausruf eintritt, wird die Stimme erhoben. Das nämliche findet statt bei Beschwörung, Anrufung der Entfernten oder der Todten, bei Anreden lebloser Gegenstände u. s. w., dagegen spricht man in leisen Tönen vor sich, oder zu Jemand andern, dem man etwas anvertrauen will, was ein Dritter nicht hören soll. Dieß ist das Beiseite auf der Bühne. Wenn der Sprechende Worte eines andern anführt, welche ihm zur Erläuterung oder Rechtfertigung seiner Behauptung dienen, muß sich auch der Ton der Stimme von dem Vortrage des unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden unterscheiden, und die Aenderung des Tons wird durch die Beschaffenheit des Gemüthszustandes, aus welchem

tels, die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf gewisse Vorstellungen durch einen höhern Grad der Stärke des Tons vorzüglich hinzulenken. Aber die Abwechslung selbst kann einförmig werden, wenn sie taktmäßig geschieht. Der Deklamator muß daher nicht vergessen, daß die Deklamation sich zwar über das bloße Lesen durch ihre musikalische Wirkung erheben, daß sie sich aber vom Gesange immer noch weit genug entfernt halten müsse. Oft tritt auch der Fall ein, daß man mit dem Tone den Ausdruck der Worte läugnet. Dieß geschieht beim Vortrag der Ironie. Hier ist eine Disharmonie zwischen Gedanken und Ausdruck. Der Sprechende will durch diese Figur das Gegentheil von dem, was er sagt, desto lebhafter kontrastiren lassen.

γ) Der Gebrauch des rednerischen oder Rede-Accents. Der Rede-Accent ist die Auszeichnung, welche man Wörtern durch eine besondere Modifikation der Stimme gibt, um dadurch die logische Wichtigkeit und Bedeutsamkeit der in ihnen ausgedrückten Vorstellungen im Zusammenhange der Rede zu bezeichnen. Diese Auszeichnung geschieht durch eine gewisse Verstärkung, eine Erhöhung, und ein verhältnißmäßiges Verweilen des Tons (intensiver, melodischer, protensiver Accent). Der Rede-Accent steht also nicht, wie der grammatische, unabänderlich fest, sondern hängt ganz von der Wichtigkeit der auszudrückenden Vorstellung ab, und kann daher auf alle Redetheile, die, ihrer Natur nach, einer oratorischen Betonung fähig sind, gelegt werden. Zu diesem Zwecke muß der Deklamator das darzustellende Werk mit gespannter Aufmerksamkeit durchgehen, um sich mit dem Charakter seines Gedichts oder seiner Rede vertraut zu machen, und in den Sinn jeder einzelnen Stelle einzudringen. — So lebendig die Rede durch den Accent wird, und so sehr sie dadurch an Verständlichkeit und Schönheit gewinnt; eben so sehr muß sie auch durch Unterlassung desselben kraftlos und eintönig, und durch unrichtige Anwendung unverständlich werden. Aber von der andern Seite wird auch das Accentuiren fehlerhaft durch Ueberladung, weil dann die Rede der angenehmen Mischung von Licht und Schatten entbehrt, und man Gehör und Verstand beleidigt, wenn alles mit Nachdruck gesprochen wird. Auch stört ein gegen den Grundton zu stark abstechendes Hervorheben. Man wechsle deßhalb mit den Mitteln, Deutlichkeit und Nachdruck zu bewirken, lieber ab, und lasse bald den intensiven, bald den melo-

dischen, bald den protensiven Accent eintreten. — Zuweilen ist der Hauptbegriff in mehrern Worten oder in einer ganzen Reihe von Vorstellungen enthalten; in diesem Falle vertheilt sich der oratorische Accent auf diese. Außer den Verhältnissen einer größern Klarheit oder Wichtigkeit einer Vorstellung, könne auch manche andere durch das Steigen und Sinken der Stimme ausgedrückt werden. Ein Gedanke, der eine Erwartung enthält, drückt sich durch das Steigen der Stimme aus; das Herabsinken der Stimme ist dagegen ein natürlicher Ausdruck von dem Hinneigen zur Ruhe. Daher wird der Vordersatz einer zusammengesetzten, bedingten oder ursachlichen Periode mit steigender, der Nachsatz aber mit sinkender Stimme vorgetragen. Hieher gehört auch der Ausdruck des Gedankenstriches, welcher hinter dem Erwartung fordernden Suspensions- und des Redenden steht. Hieraus erhellt zugleich, wie man zu sprechen habe, wenn man zu verstehen geben will, man behalte etwas, ein aber oder doch im Sinne zurück. Ein Satz dagegen, den man als erklärenden, oder genauer bestimmenden Zusatz der Reihe von Wörtern beifügt, welche die Hauptvorstellung enthalten, wird mit etwas schwächerer Stimme, in einem tieferen Ton, und schneller als der Hauptsatz vorgetragen. Eine Frage wird mit steigender Stimme, die Antwort darauf mit sinkender vorgetragen. Doch hängt die Beschaffenheit des Tons der Frage auch davon ab, ob sie wirklich Ungewißheit im Gemüthe des Fragenden verräth, oder vielmehr mit triumphirender Gewißheit ausgesprochen wird. Darum hat die indirekte Frage keinen so vollendeten Frageton als die direkte; jene gränzt nahe an den Ton, womit man die Aeußerung der Ungewißheit und des Zweifels vorträgt. Wenn ein Ausruf eintritt, wird die Stimme erhoben. Das nämliche findet statt bei Beschwörung, Anrufung der Entfernten oder der Todten, bei Anreden lebloser Gegenstände u. s. w., dagegen spricht man in leisen Tönen vor sich, oder zu Jemand andern, dem man etwas anvertrauen will, was ein Dritter nicht hören soll. Dieß ist das Beiseite auf der Bühne. Wenn der Sprechende Worte eines andern anführt, welche ihm zur Erläuterung oder Rechtfertigung seiner Behauptung dienen, muß sich auch der Ton der Stimme von dem Vortrage des unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden unterscheiden, und die Aenderung des Tons wird durch die Beschaffenheit des Gemüthszustandes, aus welchem

die angeführten Worte hervorgehen, und des dargestellten Gegenstandes bestimmt. Wenn eine Reihe von Gedanken vorgetragen wird, die eine Stufenfolge enthält, so steigt entweder die Stimme bei jedem folgenden Satz, oder sie sinkt herab, je nachdem man in Gedanken von den niedrigern Graden zu den höhern, oder von diesen zu jenen fortgeht. Deklamatorischer Klimax, steigender, fallender. Wenn ein Satz als Folge eines andern vorhergehenden dargestellt wird, so unterscheidet sich die Deklamation desselben von dem Vortrage des den Grund enthaltenden Satzes durch größere Festigkeit und Stärke des Tons und etwas raschere Bewegung der Töne. Geht aber ein Satz den Sätzen, welche seinen Beweis enthalten, voran; so macht man zugleich durch ein gewisses Steigen der Stimme bemerkbar, daß die Begründung des Satzes erst folgen werde. Antithesen drückt die Deklamation dadurch aus, daß die Stimme bei dem ersten Satze oder Begriffe steigt, und bei dem andern, der ihm entgegengesetzt wird, wieder sinkt oder umgekehrt, nach Verschiedenheit des Inhalts. Parenthesen trägt der Deklamator vor mit bemerkbar herabgesunkener Stimme, welche, verbunden mit der etwas größern Geschwindigkeit, womit sie die Worte vorübergleiten läßt, ein natürliches Zeichen ist von der weniger angestrengten Aufmerksamkeit, die auf diese Gedanken gerichtet ist.

δ) Die Beachtung der oratorischen Pausen, die von den grammatischen wohl zu unterscheiden sind. Letztere finden nur statt bei vorhandenen Interpunktions-Zeichen, die oratorischen hingegen sind von höhern Gesetzen abhängig. Sie sollen nämlich die Aufmerksamkeit des Hörers bei den wichtigsten Vorstellungen festhalten, und der Anmuth, der Kraft und dem Nachdruck der Rede zu Hilfe kommen. Durch ihren richtigen Gebrauch wird die Rede wahrhaft musikalisch, um so mehr, da mit ihnen zugleich das Fallen und Steigen des Tones, die Stärke und Schwäche der Stimme verbunden ist. Besonders zu beachten ist die Pause am Ende eines Verses, dessen Sinn noch nicht vollendet ist. Hier wird nämlich, um die Melodie des Verses nicht verloren gehen zu lassen, auch eine Pause gemacht, aber nur kurz, und ohne Veränderung des Tons, daher sie eine Haltpause genannt wird. Verschieden hievon sind die Pausen, welche die Einschnitte (Cäsuren) im Verse selbst erfordern. Diese Pausen sind nach Verschiedenheit der Versart von verschiedener Länge, z. B.

Die rednerische Deklamation unterscheidet sich von den andern Arten schon dadurch, daß in der Regel der Redner sein eignes Geistesprodukt darstellt. (Dieß kann wohl bei der dichterischen Deklamation auch der Fall seyn; aber häufig wird auch das Gegentheil statt finden, und der Dichter selbst stellt nur in der subjektiven Poesie, in der Lyrik und Didaktik, seine eigenen Gefühle und Ansichten dar.) Die rednerische Deklamation wird also nur charakterisirend, nicht auch personificirend seyn dürfen. Uebrigens wird der Redner wohl auch auf seine Zuhörer, auf Ort und Zeit, Veranlassung und Umstände Rücksicht nehmen müssen; doch vor allem muß seine Deklamation im Ganzen mit dem Zwecke übereinstimmen, der in jeder einzelnen Rede, so wie in einzelnen Abschnitten und Theilen zunächst erreicht werden soll. Die belehrende Rede fordert einen andern Charakter der Deklamation, als die mehr rührende, die leidenschaftliche einen andern, als die eigentlich darstellende. Und welche Mannichfaltigkeit herrscht nicht in dem Haupttone ganzer Reden, welche Verschiedenheit in den einzelnen Theilen einzelner Reden! Ist in der einen Rede Cicero's z. B. hoher feierlicher Ernst der Grundton, stürmt und braust in einer andern hohe Leidenschaftlichkeit, so weht in einer dritten ein milder Geist, eine ruhige Darstellung, in einer vierten ist gefälliger Witz, geniale Laune, und eine reiche Fülle der Ironie vorherrschend. Der Totaleindruck des Ganzen wird also auch den Grundton der Deklamation bestimmen; nur wird dieser modificirt erscheinen im Einzelnen, je nachdem man ruhig belehrt, oder anschaulich schildert, oder lebhafte Gefühle, innige Bestrebungen, feste Entschließungen ausdrückt. Was die einzelnen Theile der Rede betrifft, so fordert der Eingang eine gemäßigte Stimme, einen ruhigen Vortrag, außer wo der Redner, wie z. B. Cicero in der ersten catilinarischen Rede, gleich leidenschaftlich beginnt. Doch sey die Stimme auch nicht zu schwach, die Sprache nicht zu leise, weil sonst dem Zuhörer der Eingang verloren geht. Die Ankündigung des Thema und der Haupttheile oder einzelner Unterabtheilungen wird durch Erhebung und Verstärkung des Tons, und durch bedächtigen Gang der Stimme ausgezeichnet, so wie der Uebergang von einem Abschnitte zu dem andern durch eine kleine Pause und eine gewisse Aenderung im Ton der Stimme. Die Erzählung oder Exposition fordert eine helle, deutliche Stimme, und eine lebhafte, aber nicht leidenschaftliche Betonung. In der Konfirmation heischt eine Behauptung-Festigkeit der Stim-

rrafriger, belebter, idealischer un
Kosten des Inhalts durchgeführter,
mus vorgetragen, ja in lyrischen
sich schon mehr dem Recitativ näl
wird schon gewöhnlich personifici
§. 726 gezeigt wurde, die zweit

§. 729. Die theatralisc
Schauspielers) ist die umfassendst
Gedanken, Gefühle, innere Zu
gleich Charaktere des Lebens, H
gen zu bestimmten Persönlichkeite
nun alles entsteht und vorüber g
gere und lebhaftere Betonung nö
Farbe annehmen.

Literatur der

§. 730. Cicero de orator
Quinctilianus Inst. o
Gerh. Jo. Vossius. Ins

L. Riccoboni pensées
1738.

Th. Sheridan course
London 1762. — Lectures on

R. G. Löbel Anleitung zur Bildung des mündlichen Vor-
ıgs für geistliche und weltliche Redner. Leipzig 1793.

H. G. B. Franke, über Deklamation. Leipzig 1789 —
94. 2 Bde. 8.

C. G. Schocher: soll die Rede auf immer ein dunkler
esang bleiben? Leipzig 1791.

D. H. H. Cludius Grundriß der körperlichen Beredsam-
t. Hamburg 1792. 8.

— — Dessen Abriß der Vortragskunst. Hildesheim
10. 8.

Fr. Rambach Fragmente über Deklamation. 2 Stücke.
erlin 1800. ff.

D. F. Bielfeld über die Deklamation als Wissenschaft.
amburg 1807.

H. A. Kerndörfer Handbuch der Deklamation. 2 Thle.
ipzig 1813.

Von den neuern Lehrbüchern der Rhetorik, in welchen der
egenstand behandelt wird, sind besonders zu nennen:

J. G. E. Maaß Grundriß der Rhetorik. 3. Aufl. Halle
d Leipzig 1821. 8.

H. A. Schott kurzer Entwurf einer Theorie der Bered-
nkeit. 2. Aufl. Leipzig 1815. 8.

Heinsius Teut rc. im 3. Bde. rc.

D. J. Hillebrand Lehrbuch der Literar-Aesthetik. 2 Bde.
ainz 1827. 8. Im 2. Bde.

M i m i k.

§. 731. Machte die Deklamation den Uebergang von der
cht- und Redekunst zur Musik, so bildet die Mimik den zur
denden Kunst. Die Mimik (der mimische Vortrag, oder
Geberdenkunst, Geberdensprache) ist die vollendete Darstellung
serer Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen mittelst körper-
h-äußerlicher Bewegungen und Formen. Die Grundlage dazu
von der Natur gegeben. Die Geberden, d. h. die Formen und
ewegungen unsers Körpers, insonderheit die ausdrucksvollen Ver-
derungen an der Stirn, den Augen, den Wangen, der Nase,
m Munde, sind nächst den Tönen die äußerlichen Zeichen un-

die sinnliche Bezeichnung des Objekts mit dem natürlichen Ausdruck des Gemüthszustandes von selbst vereinigt. Dieß ist der Fall bei dem Großen, Erhabenen, Zarten und Lieblichen, wo man den Charakter der Gegenstände selbst annimmt, weil eben dadurch der Ausdruck bewirkt wird. Sonst soll das deklamatorische Malen nur ein Andeuten der Objekte seyn, nicht ins Kleinliche fallen und zu natürlich werden; auch soll nur gerade der Zug herausgehoben werden, der für die Aufmerksamkeit, nach der Absicht des Ganzen, hervortreten soll.

§. 726. Personificirend wird endlich die Deklamation dadurch, daß der Deklamator seine eigene Persönlichkeit und subjektive Gefühlsart verläugnet, aus seiner reinen Individualität heraustritt, und ganz in den Charakter der Person eingeht, welcher etwa der Dichter sein Werk in den Mund gelegt hat, ohne sich jedoch in seiner eigenen, persönlich-künstlerischen Freiheit vollständig beschränken zu lassen. Die Personifikation ist aber doppelter Art. Sie betrifft nämlich entweder den ganzen Menschen, nach seiner körperlichen und geistigen Eigenthümlichkeit, wie nach seinen äußern Verhältnissen, oder nur ein, in diesem Menschen herrschendes, bestimmtes Gefühl oder eine Leidenschaft. Zur ersten Art der Personifikation gehören mehrere persönliche Umstände des Alters, des Volkes, des Standes ꝛc.; diese fremde Persönlichkeit liegt aber ganz außer den Gränzen der Deklamation. Sie gehört für den Schauspieler, dem Mittel genug (Masken, Farben, Kostüm) zu Gebote stehen, um sich die Eigenthümlichkeit der Person zu geben, die er darstellen will. Der Deklamator kann hier durch Ton und Geberde nur andeuten, was der Schauspieler auszuführen vermag. Dagegen kann und darf die andere Art der Personifikation von dem Deklamator mit Behutsamkeit benutzt werden. Hier kommt nämlich der augenblickliche Affekt nach Alter, Volk, Stand und der besondern Eigenthümlichkeit der Person auszudrücken. Der Deklamator stellt alsdann durch Stimme, Ton, Accent und Zeitmaß die, von einem bestimmten Gefühl oder Leidenschaft ergriffene, Persönlichkeit dar, so daß er den innern Zustand derselben mit Hinsicht auf äußere Umstände der Person ausdrückt.

§. 727. Die Deklamation zerfällt in ihrer Anwendung in die rednerische, dichterische und theatralische (oder die des Schauspielers).

§. 733. Da die Geberden stets Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen anschaulich darstellen sollen; so ist die erste Regel, daß sie im vollkommensten Einklange mit jenen stehen, und ihnen bedeutsam entsprechen. Das mimische Spiel muß demnach deutlich seyn, so daß man nicht nur die Zeichen selbst leicht wahrnimmt, sondern daß man auch ihre Geltung genau versteht; wahr und natürlich, folglich fern von aller Uebertreibung, dem Gezwungenen und Gekünstelten, der Persönlichkeit des Sprechenden durchaus angemessen; lebhaft, um dadurch die innere Thätigkeit und lebendige Theilnahme der darstellenden Person zu veranschaulichen, und alles Schläfrige, Matte und Schleppende von sich auszuschließen. Zugleich muß das mimische Spiel Leichtigkeit besitzen; man darf also in den einzelnen Bewegungen des Darstellenden und ihrer Aufeinanderfolge keine besondere Anstrengung, keinen Zwang, keine ängstliche Verlegenheit wahrnehmen; der Künstler muß über alle seine Bewegungen und Formen herrschen, und sie dem Hauptzwecke leicht unterordnen können. Das mimische Spiel muß ferner Anstand begleiten und Würde, welche sich in der Beobachtung des Schicklichen und Edlen, so wie in der Vermeidung des Ungebildeten, Gemeinen und Possenhaften kund geben, ohne Hochmuth oder Stolz zu verrathen. Vorzüglich anziehend wird es aber durch Grazie und plastische Haltung. Nichts steht ihr mehr entgegen als das Steife und Maschinenartige. Sie äußert sich sowohl in der Ruhe als in der Bewegung, vorzüglich aber in dem Uebergange aus der einen in die andere. Besondere Aufmerksamkeit fordert deßfalls der Gebrauch der Hände. Der Mime hüte sich eben so, die Hände hoch über den Kopf hinauszuschwingen, als sie mit fest angeschlossenem Arm in der Gegend der Rocktaschen spielen zu lassen; vielmehr sollen sie sich in der Regel in der mittlern Höhe halten, und mehr krumm- als geradlinige Bewegungen machen. Wie aber ein steifgehaltner Nacken die plastische Haltung verletzt, eben so auch eine übertrieben unruhige Bewegung nicht nur der Hände, sondern des ganzen Körpers überhaupt. Soll aber das mimische Spiel zum Kunstwerke werden, so wird noch Harmonie desselben erfordert. In Stellungen und Bewegungen muß zugleich Mannichfaltigkeit und Einheit herrschen. Die einzelnen Bewegungen und Zeichen müssen, wie in der Musik die Töne, auf Einen Grundton zurückgeführt werden können, aus welchem sich ihre Abwei-

me. Die Wichtigkeit der Sache schwellet die Töne, und verstärkt die Stimme, ohne sie zu heben. Die größte Erhebung und Verstärkung des Tons, verknüpft mit einer raschen Bewegung der Töne, herrscht im Schlusse der Rede, wenn sie nicht mit einem feierlichen Gebete endigt, was öfters in der religiösen Rede der Fall ist.

§. 728. Die dichterische Deklamation wechselt zwar mannichfaltig nach Verschiedenheit des Inhalts und der Form des zu deklamirenden Gedichtes, im Ganzen aber wird hier alles kräftiger, belebter, idealischer und mit sorgfältiger, nur nicht auf Kosten des Inhalts durchgeführter, Beachtung des poetischen Rhythmus vorgetragen, ja in lyrischen Gedichten wird die Deklamation sich schon mehr dem Recitativ nähern. Die poetische Deklamation wird schon gewöhnlich personificirend; doch steht ihr nur wie im §. 726 gezeigt wurde, die zweite Art der Personifikation zu.

§. 729. Die theatralische Deklamation (oder die des Schauspielers) ist die umfassendste von allen. Sie hat nicht nur Gedanken, Gefühle, innere Zustände darzustellen, sondern zugleich Charaktere des Lebens, Handlungen und deren Beziehungen zu bestimmten Persönlichkeiten zu veranschaulichen; da hier nun alles entsteht und vorüber geht, so wird eine mannichfaltigere und lebhaftere Betonung nöthig, und alles eine individuelle Farbe annehmen.

Literatur der Deklamation.

§. 730. Cicero de oratore, vorzüglich l. III. c. 56—60.
Quinctilianus Inst. or. l. XI. c. 3.
Gerh. Jo. Vossius. Instit. orat. l. VI.

L. Riccoboni pensées sur la declamation. Paris 1738.

Th. Sheridan course of lectures on elocution. London 1762. — Lectures on the art of reading. London 1787. ff. 2 Thle. übersetzt von D. Löbel: über die Deklamation oder den mündlichen Vortrag in Prosa und Versen. Nach dem Englischen mit Zusätzen. 2 Thle. Leipzig 1793. 8.

D. Blair's Lect. XXXIII. Uebers. Vorl. XXX.
Sulzer's allgemeine Theorie ꝛc. Art. Vortrag.

R. G. Löbel Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags für geistliche und weltliche Redner. Leipzig 1793.

H. G. B. Franke, über Deklamation. Leipzig 1789 — 1794. 2 Bde. 8.

C. G. Schocher: soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben? Leipzig 1791.

D. H. H. Cludius Grundriß der körperlichen Beredsamkeit. Hamburg 1792. 8.

— — Dessen Abriß der Vortragskunst. Hildesheim 1810. 8.

Fr. Rambach Fragmente über Deklamation. 2 Stücke. Berlin 1800. ff.

D. F. Bielfeld über die Deklamation als Wissenschaft. Hamburg 1807.

H. A. Kerndörfer Handbuch der Deklamation. 2 Thle. Leipzig 1813.

Von den neuern Lehrbüchern der Rhetorik, in welchen der Gegenstand behandelt wird, sind besonders zu nennen:

J. G. E. Maaß Grundriß der Rhetorik. 3. Aufl. Halle und Leipzig 1821. 8.

H. A. Schott kurzer Entwurf einer Theorie der Beredsamkeit. 2. Aufl. Leipzig 1815. 8.

Heinsius Teut ꝛc. im 3. Bde. ꝛc.

D. J. Hillebrand Lehrbuch der Literar-Aesthetik. 2 Bde. Mainz 1827. 8. Im 2. Bde.

Mimik.

§. 731. Machte die Deklamation den Uebergang von der Dicht- und Redekunst zur Musik, so bildet die Mimik den zur bildenden Kunst. Die Mimik (der mimische Vortrag, oder die Geberdenkunst, Geberdensprache) ist die vollendete Darstellung unserer Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen mittelst körperlich-äußerlicher Bewegungen und Formen. Die Grundlage dazu ist von der Natur gegeben. Die Geberden, d. h. die Formen und Bewegungen unsers Körpers, insonderheit die ausdrucksvollen Veränderungen an der Stirn, den Augen, den Wangen, der Nase, dem Munde, sind nächst den Tönen die äußerlichen Zeichen un-

fers Seelenlebens, sie zeigen an, wie wir von den jedesmaligen Gegenständen berührt werden; ohne die Natur würde das Innere durch Geberden nicht verständlich werden. Aber nebst den *natürlichen* Geberden, welche als eine nothwendige Folge unsers Gemüthszustandes erscheinen, gibt es auch *conventionelle*, die auf einer gesellschaftlichen Uebereinkunft beruhen, und nur gewissen Völkern, Ständen und Verbindungen eigen sind, z. B. die Sitte, seine Ehrfurcht zu bezeigen. Dergleichen Zeichen müssen daher wie eine fremde Sprache erlernt werden. Aber auch die natürlichen Zeichen modificiren sich verschieden nach dem Geschlecht, dem Temperament, dem Stande und der Erziehung, nach dem Alter und Gesundheitszustande, so wie nach der ganzen Eigenthümlichkeit der Person.

§. 732. Da der menschliche Körper das Objekt ist, an welchem die mimischen Bewegungen und Formen wahrgenommen werden, so kommen bei der Betrachtung der Mimik zunächst die körperlichen Erfordernisse an und für sich in Betracht. Sie sind theils natürlichgegebne, theils erworbene. Die erste Bedingung der ästhetischen Ankündigung des mimischen Künstlers ist *körperliche Wohlgestalt*, weil das Anschauen der körperlichen Schönheit des Mimikers die Theilnahme und das Wohlgefallen an allen seinen Aeußerungen erhöht, körperliche Mißbildung hingegen die Kunst der Geberden theils stört, theils hindert. Vor allem aber wird ein ausdrucksvolles Antlitz, und ein sprechendes Auge erfordert. Dieser Körper muß ferner fähig seyn, die verschiedenartigsten Geberden mit *Leichtigkeit und Sicherheit*, folglich ohne Zwang und Anstrengung darzustellen, wozu auch selbst bei der glücklichsten Ausstattung von Seiten der Natur, eine vielseitige und angemessene *Uebung* der natürlichen Anlagen zur Mimik erfordert wird. Mit diesen körperlichen Anlagen und Fertigkeiten muß sich aber eine lebendige Imagination verbinden, um sich Beobachtetes in seiner vollen Lebendigkeit vergegenwärtigen, und selbst das Nichtgesehene vollkommen veranschaulichen zu können, vorzüglich aber ein feines und reges Gefühl, sowohl Mitgefühl, um sich ganz in die Lage anderer Personen versetzen zu können, als Gefühl für das Schickliche und Schöne, um bei aller Lebendigkeit der Darstellung, kunstgemäß zu mildern. Endlich darf der Mime die Herrschaft des Geistes über alle Theile des Körpers nie verlieren.

§. 733. Da die Geberden stets Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen anschaulich darstellen sollen; so ist die erste Regel, daß sie im vollkommensten Einklange mit jenen stehen und ihnen bedeutsam entsprechen. Das mimische Spiel muß demnach deutlich seyn, so daß man nicht nur die Zeichen selbst leicht wahrnimmt, sondern daß man auch ihre Geltung genau versteht; wahr und natürlich, folglich fern von aller Uebertreibung, dem Gezwungenen und Gekünstelten, der Persönlichkeit des Sprechenden durchaus angemessen; lebhaft, um dadurch die innere Thätigkeit und lebendige Theilnahme der darstellenden Person zn veranschaulichen, und alles Schläfrige, Matte und Schleppende von sich auszuschließen. Zugleich muß das mimische Spiel Leichtigkeit besitzen; man darf also in den einzelnen Bewegungen des Darstellenden und ihrer Aufeinanderfolge keine besondere Anstrengung, keinen Zwang, keine ängstliche Verlegenheit wahrnehmen; der Künstler muß über alle seine Bewegungen und Formen herrschen, und sie dem Hauptzwecke leicht unterordnen können. Das mimische Spiel muß ferner Anstand begleiten und Würde, welche sich in der Beobachtung des Schicklichen und Edlen, so wie in der Vermeidung des Ungebildeten, Gemeinen und Possenhaften kund geben, ohne Hochmuth oder Stolz zu verrathen. Vorzüglich anziehend wird es aber durch Grazie und plastische Haltung. Nichts steht ihr mehr entgegen als das Steife und Maschinenartige. Sie äußert sich sowohl in der Ruhe als in der Bewegung, vorzüglich aber in dem Uebergange aus der einen in die andere. Besondere Aufmerksamkeit fordert deßfalls der Gebrauch der Hände. Der Mime hüte sich eben so, die Hände hoch über den Kopf hinauszuschwingen, als sie mit fest angeschlossenem Arm in der Gegend der Rocktaschen spielen zu lassen; vielmehr sollen sie sich in der Regel in der mittlern Höhe halten, und mehr krumm= als geradlinige Bewegungen machen. Wie aber ein steifgehaltner Nacken die plastische Haltung verletzt, eben so auch eine übertrieben unruhige Bewegung nicht nur der Hände, sondern des ganzen Körpers überhaupt. Soll aber das mimische Spiel zum Kunstwerke werden, so wird noch Harmonie desselben erfordert. In Stellungen und Bewegungen muß zugleich Mannichfaltigkeit und Einheit herrschen. Die einzelnen Bewegungen und Zeichen müssen, wie in der Musik die Töne, auf Einen Grundton zurückgeführt werden können, aus welchem sich ihre Abwei-

chungen, Schattirungen und Verbindungen, ihre abwechselnde Langsamkeit und Geschwindigkeit, ihr Steigen oder Sinken mit Nothwendigkeit erklären lassen. Das Auge darf also nicht weinen, wenn sich der Mund zum Lachen verzieht; die Hand nicht drohen, wenn das Gesicht freundlich ist; der Kopf nicht hängen, wenn das Gesicht hohe Freude ausdrückt. Endlich muß aus der mimischen Darstellung alles entfernt bleiben, was den gebildeten Sinn beleidigt. Würde die natürliche lebendige Darstellung irgend eines Affekts oder einer Leidenschaft widrig und ekelhaft, so darf der Mime den Zustand nur andeuten, nicht aber durch die Geberdensprache noch verstärken. Die mimische Darstellung muß gleich jedem Kunstwerke idealisch seyn. Wie schön gehalten ist der Schmerz im Laokoon, die Trauer in der Niobe!

§. 734. Das mimische Spiel unterstützt und begleitet die Sprachdarstellung, oder es bildet ein in sich zusammenhängendes Ganzes (Pantomime). Im ersten Fall verbindet sich die Mimik entweder mit der rednerischen Darstellung, oder mit der poetischen Deklamation, oder endlich mit der theatralischen.

§. 735. Obwohl die allgemeinen Grundsätze des mimischen Spiels immer dieselben bleiben, so modificiren sie sich doch verschieden in ihrer Anwendung, jenachdem die Mimik entweder selbstständig, oder bloß begleitend ist. Der Redner kommt nie in den Fall, daß er bloß mimisch darstellte; selbst für den Schauspieler tritt dieser Fall nur höchst selten ein, nämlich in den Momenten des tiefsten Gefühls, oder in stummen Scenen. Für den Redner hat demnach das mimische Spiel dieselbe Geltung und Bedeutung, welche in der Musik dem akkompagnirenden Instrumente in Hinsicht auf das obligate zukommt. In der Darstellung des oratorischen Produkts bleibt also die Aktion der Deklamation stets untergeordnet; sie unterstützt jene bloß, und darf sich nie zur Hauptsache machen. Sie wird daher auch nicht alles begleiten; sie folgt vielmehr nur dem Wichtigern, hebt nur die vorzüglichsten Gedanken hervor. Die rednerische Aktion wird aber, so wie die Deklamation, den Charakter der ganzen Rede tragen, folglich auch darnach gleichsam ihren Grundton bestimmen; alle Geberden müssen untereinander im innern Zusammenhange stehen, damit alles Zerstückeln der Aktion vermieden werde. Die rednerische Aktion wird aber auch wechseln nach den verschiedenen Theilen der Rede. In dem Eingange eignet sich größtentheils eine

ziemlich ruhige und gleichförmige Aktion; beim Uebergange von einem Haupttheile zu dem andern, oder von einer Unterabtheilung zur andern ein gewisser Wechsel der Aktion, welcher den neuen Punkt als solchen bezeichnet; im Schluße der Rede endlich in der Regel die größte Lebendigkeit. Uebrigens macht es einen wesentlichen Unterschied, ob der Redner vor einem Pulte, oder auf der Kanzel steht, oder ob er völlig frei vor einer Versammlung und in ihrer Mitte auftritt. Das mimische Spiel des Ersteren beschränkt sich auf die Bewegung der Hände und des Kopfes; der Letztere muß die ganze Haltung seines Körpers, und auch die Stellung der Füße berücksichtigen.

§. 736. Entbehrt das einfache Lesen poetischer Werke der Aktion, so gesellt sich letztere natürlich und leicht zur poetischen Deklamation, wenn ein Gedicht aus dem Gedächtnisse vorgetragen wird, und dasselbe, seinem Inhalt und Charakter nach, die Geberdenbegleitung gestattet. Die Aktion des poetischen Deklamators wird aber, da sie nur Vorstellungen, Gefühle, überhaupt innere Zustände zu veranschaulichen hat, im Ganzen viel einfacher, sparsamer und zurückgehaltner seyn, als die theatralische. Auch der poetische Deklamator darf keinen Augenblick vergessen, daß er nur das Organ des Dichters ist, darf also ja nichts von seiner eigenen Individualität in seine Aktion einfließen lassen; sondern muß die gegenständliche Bedeutung des darzustellenden Werks zur bestimmenden und leitenden Grundlage machen. Je lyrischer der Aufschwung des Gemüths ist, je mehr die Sprache sich dem Gesangton nähert, desto einfacher, ruhiger und unbemerkter wird der mimische Ausdruck werden müssen, um dem zu entsprechen, daß das Gemüth lyrisch in sich selbst zurückgeht.

§. 737. Die Mimik des Schauspielers unterscheidet sich von der des Redners, daß der Schauspieler nicht in seiner eigenen, sondern in einer fremden Individualität spricht und handelt, — von der des poetischen Deklamators, daß der Schauspieler Charaktere des Lebens, Handlungen, und deren Beziehungen zu bestimmten Persönlichkeiten darzustellen hat; der Schauspieler kann demnach nur durch die völlige Angemessenheit seiner Darstellung zum Charakter seiner Rolle den Ruhm eines vollendeten Künstlers behaupten. Der Schauspieler ist selbstständiger als der Redner und der poetische Deklamator; er hat die Zuschauer, ihre Persönlich-

keit, die bei ihnen zu verwirklichenden Zwecke, ihre Bildung und Sitte nicht zu berücksichtigen, sondern nur seinen Kunstzweck anzustreben. Der Schauspieler soll ferner plastischer Künstler seyn, an seinem Körper und durch denselben gleichsam eine zusammenhängende Reihe plastischer Kunstbildungen entwickeln. Die Mimik hat also beim Schauspieler gleichen Umfang, gleiche Rechte, wie die Deklamation, ja sie kann selbst da noch wirksam bleiben, wo keine Deklamation mehr statt findet. Doch ist auch die theatralische Aktion bei aller ihrer Selbstständigkeit und Freiheit im Ganzen der künstlerischen Mäßigung und Haltung unterworfen; das mimische Spiel des Schauspielers soll mit Natur und Wahrheit Idealität verbinden.

§. 738. Endlich kann das mimische Spiel auch ein in sich zusammenhängendes, selbstständiges Ganzes bilden, sobald dasselbe Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen, ganz ohne begleitende Worte, versinnlicht und darstellt. Nur die Pantomime ist rein mimisch. Und warum sollte der Pantomime nicht verstattet seyn, auch in bewegungslosen Attitüden mit der Malerei und der Plastik sich zu messen? Aber natürlicher ist es freilich, daß das Leben sich nicht selbst verläugne. Darum ist die mimische Kunst, ihrem ursprünglichen Charakter gemäß, dramatisch, und Zwillingsschwester der dramatischen Poesie. Handlung, also ein bewegtes und fortschreitendes Leben, will sie darstellen. Auch das mimische Ballet folgt den Gesetzen der dramatischen Poesie. In der Pantomime, wo jedes andere Mittel der Verständlichkeit der gebrauchten mimischen Zeichen und Bewegungen wegfällt, und die ganze darzustellende Handlung selbst einzig auf dem mimischen Spiele beruht, muß durchaus völlige Wahrheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit und ästhetische Vollendung in demselben herrschen, wenn anders die Folge und der Zusammenhang der mimisch-dargestellten Handlung, bis zu ihrem Ende, in der Anschauung rein aufgefaßt werden soll. Allein, wo die Mimik immer allein erscheinen will, und folglich des ersten Mittels zur Darstellung, des lebendigen Tons der Rede, entbehrt; da finden wir etwas Unnatürliches; denn das stärker erregte Gefühl löst sich auch im Menschen unwillkührlich und nothwendig in artikulirte Töne auf. Und ist nicht überdieß zur Verständlichkeit der Pantomimen in den meisten Fällen eine gedruckte Erklärung nöthig? Man berufe sich nicht auf die kunstsinnigen Griechen; die Pantomime entstand erst, als die

ab, aus denen jener hervorgeht, und aus dem Verhältniß des Gegenstandes, das ihn bewirkt. Wir sehen z. B. die Phädra den Hippolytos liebkosen, wir urtheilen, daß sie in ihn verliebt sey; aber woher wissen wir, daß sie die Mutter, und er der Sohn ist? Und dennoch hängt davon gerade das Tragische ihrer Situation ab. Das pantomimische Ballet kann also unmöglich in die Darstellungen der Handlungen die gehörige Verständlichkeit bringen, von der doch die dramatische Wirkung abhängt. Aber auch der Wechsel der Gefühle, der Uebergang der Leidenschaften von der einen zur andern, der von den verschiedenen Gedankenreihen in der Seele abhängt, wird uns nicht verständlich gemacht. Der Verstand geht also beim Geberdenspiel der Pantomime leer aus. Aber auch dem Herzen wird sein Antheil an der Handlung verkürzt, da uns der innere Kampf der bewegten Seele und die allmälige Annäherung zu einem siegenden Gefühle, wodurch allein unsere Theilnahme am Fortschritt der Handlung festgehalten wird, nicht einleuchtet. Diese Mängel fühlend schlug Rousseau vor, die sichtbare Aktion der Tänze auf der Bühne durch eine unsichtbare Deklamation hinter derselben unterstützen zu lassen. Aber ist es nicht unwahrscheinlich, daß Tänzer mitten in ihren Anstrengungen bei den Irrgängen des Tanzes miteinander sprechen? Und was wird aus den berathschlagenden, kontemplativen Scenen werden, die zur Verständlichkeit des Ganzen so wichtig sind, die aber nicht lyrischer Natur sind, und folglich keine orchestischen Bewegungen zulassen? Sollen diese ganz wegbleiben? Dann fällt das pantomimische Ballet wieder in seine alte Beschränktheit zurück; oder soll hier der Tanz ruhen? Dann könnte der Tänzer selbst die Deklamation übernehmen. — Andere schlugen ein anderes Mittel vor, um das pantomimische Ballet auf der Bühne zu erhalten; sie wollten, daß es die Leere der Zwischen-Akte ausfülle. Es soll sich nämlich an den Ausgang eines jeden Akts anküpfen, in dem Tone desselben fortfahren, und das letzte Hochgefühl durch orchestische Bewegungen ausmalen. Und dieses ist allerdings thunlich; dadurch verschmilzt das Ballet mit einem höhern Schauspiele, von dem es Bedeutung und Gehalt erhält, und erhöht und steigert so den Kunstgenuß des Ganzen. Hat dagegen das pantomimische Ballet seine eigene, von der Handlung des Hauptschauspieles ganz verschiedene Handlung, und wird es dennoch in die Zwischen-Akte eingeschoben, so schwächt es das Interesse der

der theatralische Tanz bloß den gesellschaftlichen nach, so ist es das gemeine Theaterballet, welches gleichfalls lyrischer Natur ist, und das in Opern und Schauspiele eingeflochten, oder als Zwischenspiel aufgeführt wird. Allein das Theaterballet hat noch eine weitere Ausbildung erhalten, wozu die Keime eben so, wie zu dem künstlichen Tanze überhaupt, in dem ursprünglichen Tanze des rohen Naturmenschen liegen. Dieser sucht durch seine Geberden und Bewegungen, die er mit Musik und Gesang begleitet, Begebenheiten und Handlungen, wie auch Charaktere in hochsinnlicher Vollkommenheit darzustellen. Zu diesem rohen Geberdenspiel war Tanz, Musik und Gesang untereinander verbunden. Mit der weitern Ausbildung der einzelnen Künste erfolgte eine Trennung der ursprünglichen Bestandtheile des ganzen Spieles. Der Tanz behielt bloß die Begleitung der Musik. Ein solcher Tanz nun, der verbunden mit dem Geberdenspiel, eine vollständige interessante Handlung darstellt, ist unser pantomimisches Ballet.

§. 745. Welchen Kunstwerth hat nun das pantomimische Ballet? und hat es in seiner Natur die Kraft, die dabei beabsichtigte Wirkung zu erreichen? Wir wollen dem Ballet-Kompositeur, wie Noverre war, sein höheres poetisches Verdienst nicht absprechen; wir wollen den Dichter mit dem bloßen Tänzer nicht verwechseln; er soll denken, dichten, schaffen; aber was er dichtet und schafft, wird immer nur das Werk einer untergeordneten Gattung seyn. Das pantomimische Ballet soll ein dramatisches Werk seyn; es soll alle Wirkungen der dramatischen Kunst haben. Hat nicht Noverre Voltaire's Trauerspiel Semiramis in die Pantomime eines Ballets übersetzt, von dem er uns die größte tragische Wirkung verspricht? Besticht aber das Ballet nicht vielmehr durch die Pracht der Dekorationen, durch den Zauber der Musik und Beleuchtung, durch die Kunstfertigkeit und die malerischen Attitüden der Tänzer und Tänzerinnen, kurz durch alles andere, als daß uns das dramatische Interesse befriedigt? Das pantomimische Ballet kann eigentlich nur innere Zustände und Gefühle ausdrücken, nicht aber die Verbindungen dieser Zustände, und den Uebergang des einen in den andern, was nur durch die lebendige Rede zur Kenntniß des Zuschauers gebracht werden kann. Ferner hängt die Sittlichkeit eines Gemüthszustandes vorzüglich von den unsichtbaren Motiven

herrschen. Nichts desto weniger soll jeder Tänzer seinen eigenen Charakter festhalten und durchführen, widrigenfalls die Einheit der Darstellung in Einförmigkeit des ganzen Spiels ausartet, wodurch die ästhetische Wirkung zerstört wird. — Die Figuren müssen natürlich, reitzend, aus und unter sich harmonisch verbunden, die einzelnen Bewegungen durchgehends das Resultat dieser Figuren, und die Musik in Hinsicht auf Rhythmus und Ausdruck der Gefühle, völlig dem Charakter des Ballets und seiner einzelnen Partien angemessen seyn. Die Verschiedenheit des Takts erfordert verschiedene Tanzschritte, und beide werden bestimmt durch die lyrisch auszudrückende Gemüthsbewegung, weil jedes Gefühl und jede Leidenschaft ihre eigene Bewegung und ihr eigenes Zeitmaß hat. Die Bewegung der Füße allein ist aber nicht ausdrucksvoll genug. Es muß also Gestalt und Bewegung des Ganzen, besonders aber der Ausdruck des Gesichts mit den Bewegungen der Füße harmoniren.

§. 747. Uebrigens werden die für sich bestehenden Ballete in mehrere Akte getheilt, und jeder Akt hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entréen. Entrée nennt man nämlich im Ballete eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Attituden und Gesten den Theil der Handlung darstellen, der ihrer Rolle zukommt. Ferner macht man gewöhnlich die Eintheilung in idealische, charakteristische und groteske Tänze. Am angemessensten ist ein Stoff aus der romantischen und idyllischen Welt, dem sich das Komische und Groteske leicht einflicht.

Literatur der Tanzkunst.

§. 748. Noverre Lettres sur la Danse et sur les Ballets. London und Stuttgard 1760. — Deutsch. Hamburg 1769 (das Hauptwerk über diese Kunst — zunächst aber für das theatralische Ballet und zwar mehr wie es zu entwerfen, als wie es auszuführen ist.)

Gen. Magri Trattato teoretico prattico di Ballo. 2 Vol. Neapel 1779.

Campan Dictionnaire de danse. Paris 1785.

Martinet's Anfangsgründe der Tanzkunst mit vorzüglicher Rücksicht auf die Menuet, a. d. Franz. Leipzig 1797.

Haupthandlung, und verfehlt doch in seiner Zerstückelung die beabsichtigte Wirkung. Aber das pantomimische Ballet ist auch der Sittlichkeit nicht günstig. Ohne etwa Sittlichkeit zum Zwecke der Kunst zu machen, muß doch ein dramatisches Werk das sittliche Gefühl ansprechen. Wie kann es aber das, wenn es nicht die Charaktere, die Gesinnungen, die Leidenschaften und Handlungen der Personen in ihrer bestimmten Individualität darstellt? Wie kann uns ferner ein bloßes Geberdenspiel Gesinnungen darstellen, Urtheile des Verstandes, die der Mensch in seinen Handlungen befolgt? Und doch hängt davon die Güte des Charakters ab. Aber der Pantomime kann nicht nur die Motive der Handlungen nicht darstellen, selbst die Leidenschaften nicht in ihrem individuellsten Charakter. Wir sehen z. B. die Leidenschaft der Phädra; es ist Liebe; aber ist es die mütterliche, die schwesterliche oder die Geschlechtsliebe? ist es eine erlaubte, eine edle, oder eine gesetzwidrige, unheilige Liebe? — Soll sie unsere Theilnahme erregen, so müssen wir wissen, wie ihre strafbare Leidenschaft, ihr selbst unbemerkt, entstanden, und nach und nach zu einer solchen Stärke angewachsen ist, daß sie ihre Vernunft und ihr Gewissen über das Strafbare derselben verblenden konnte; wir müssen wissen, mit welchen Selbsttäuschungen und Sophistereien sie sich ihr überlassen, und welchen innern Kampf sie bestanden habe, so oft ihr ihre Strafbarkeit einleuchtete. — Daß das pantomimische Ballet aber oft auch unsittlich wurde, bestättigt uns die Geschichte bei den Griechen, und noch mehr bei den Römern. Siehe hierüber Eberhard's Handbuch der Aesthetik III. Thl. — v. Raumer's Aufsatz in der Abendzeitung.

§. 746. Aber auch als untergeordnete Kunstgattung muß das pantomimische Ballet gewisse Bedingungen erfüllen, wenn es sich ja im Kunstgebiete behaupten soll. Da es lyrischer Natur ist, so muß sein Sujet durchgängig fähig seyn, durch mimische und orchestische Bewegungen mit Deutlichkeit und Bestimmtheit dargestellt zu werden. Es muß eine Handlung mit Verwicklung und Auflösung darstellen; nur sey die Handlung selbst einfach, verständlich und nicht länger, als die Natur der darzustellenden Gemüthsbewegungen es gestattet. Es können zwar Charaktere und Vorfälle auch einzeln in Tänzen dargestellt werden; aber in diesem Falle geben jene doch nur Charaktertänze, und diese nur Auftritte. Auch im Ballet muß Einheit der Handlung, hauptsächlich aber Einheit des Gefühls oder der Gemüthsbewegung

herrschen. Nichts desto weniger soll jeder Tänzer seinen eigenen Charakter festhalten und durchführen, widrigenfalls die Einheit der Darstellung in Einförmigkeit des ganzen Spiels ausartet, wodurch die ästhetische Wirkung zerstört wird. — Die Figuren müssen natürlich, reitzend, aus und unter sich harmonisch verbunden, die einzelnen Bewegungen durchgehends das Resultat dieser Figuren, und die Musik in Hinsicht auf Rhythmus und Ausdruck der Gefühle, völlig dem Charakter des Ballets und seiner einzelnen Partien angemessen seyn. Die Verschiedenheit des Takts erfordert verschiedene Tanzschritte, und beide werden bestimmt durch die lyrisch auszudrückende Gemüthsbewegung, weil jedes Gefühl und jede Leidenschaft ihre eigene Bewegung und ihr eigenes Zeitmaß hat. Die Bewegung der Füße allein ist aber nicht ausdrucksvoll genug. Es muß also Gestalt und Bewegung des Ganzen, besonders aber der Ausdruck des Gesichts mit den Bewegungen der Füße harmoniren.

§. 747. Uebrigens werden die für sich bestehenden Ballete in mehrere Akte getheilt, und jeder Akt hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entréen. Entrée nennt man nämlich im Ballete eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Attituden und Gesten den Theil der Handlung darstellen, der ihrer Rolle zukommt. Ferner macht man gewöhnlich die Eintheilung in idealische, charakteristische und groteske Tänze. Am angemessensten ist ein Stoff aus der romantischen und idyllischen Welt, dem sich das Komische und Groteske leicht einflicht.

Literatur der Tanzkunst.

§. 748. Noverre Lettres sur la Danse et sur les Ballets. London und Stuttgard 1760. — Deutsch. Hamburg 1769 (das Hauptwerk über diese Kunst — zunächst aber für das theatralische Ballet und zwar mehr wie es zu entwerfen, als wie es auszuführen ist.)

Gen. Magri Trattato teoretico prattico di Ballo. 2 Vol. Neapel 1779.

Campan Dictionnaire de danse. Paris 1785.

Martinet's Anfangsgründe der Tanzkunst mit vorzüglicher Rücksicht auf die Menuet, a. d. Franz. Leipzig 1797.

J. Gtfr. Grohmann über die neuere Tanzkunst, im Modejournal. 1804. März. S. 113 ff.

Mädel, die Tanzkunst für die elegante Welt. Leipzig 1805.

Ueber die Tänze der Wilden: Lafiteau Moeurs des Sauvages. Theil I. S. 181, 203, 410.

Geschichte des Tanzes: Bourdelot, histoire de la Danse sacrée et profane, ses progrés et ses revolutions depuis son origine jusqu'à present. Paris 1774.

Rambach von der Tanzkunst der Griechen, in seiner Uebersetzung der Potterschen Archäologie Thl. III. S. 617 ff.

F. Thiersch in seiner Einleitung der Ausgabe Pindars 2c.

Zeltner de choreis veterum Indaeorum. Diss. Leipzig 1738. —

Brömel von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4. —

Neuer Tanz- und Ballet-Kalender für das Jahr 1801. Berlin.

Ueber Choreogaphie: H. H. Kattfuß Choreographie, oder Anweisung zu den verschiedenen Arten der gesellschaftlichen Tänze. Leipzig 1800 — 1802. 2 Thle. mit Kupfern.

Schauspielkunst.

§. 749. Die Schauspielkunst ist die Kunst der wirklichen Darstellung einer dramatischen Dichtung mittelst der Wort- und Geberdensprache, wie im eigentlichen Schauspiele, oder der Geberdensprache und des Gesanges, wie in der Oper.

§. 750. Der Schauspielkünstler stellt die dramatische Dichtung nicht in einem von sich verschiedenen und unabhängigen Werke dar, sondern was der dramatische Dichter für die innere Anschauung gebildet hat, bringt er an sich und durch sich selbst zur äußern Anschauung; er ist daher Künstler und Kunstwerk zugleich. Die dramatische Dichtung muß darum in ihrer ganzen Wesenheit in dem Künstler, der sie zur Darstellung übernimmt, als dem beseelten Kunstwerke, äußerlich, objektiv werden, nicht nur in dem lebendigen Ton seiner Rede, sondern auch vorzüglich in dem Spiel seiner Geberden, in seiner Bewegung 2c. Der Schauspieler wird seine Aufgabe nur in dem Maße lösen, in welchem er als sprechendes Bild seiner darzustellenden Dichtung er-

scheint. Der Schauspieler stellt demnach nicht seine Individualität, sondern eine angenommene dar; er versinnlicht durch sein Spiel einen Charakter, der, wenn anders der dramatische Dichter seinem Berufe Genüge leistet, vermittelst der Darstellung als ein ästhetisches Ganzes erscheinen muß.

§. 751. Das Kunstwerk des Schauspielers ist zwar das lebendigste von allen, weil in ihm der Künstler selbst sich zum lebenden Kunstwerke gestaltet, und dasselbe von dem, was es darstellt, den wahrsten, vollständigsten Eindruck gibt, aber auch das flüchtigste, weil es sich nicht einmal so, wie ein tonisches, durch schriftliche Zeichen fixiren läßt; trefflich sagt daher Schiller im Prolog zu Wallenstein:

„Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.“ —

Man hat zwar auch diese Art von Kunstwerken zu fixiren gesucht; aber so lehrreich auch dergleichen Beschreibungen (z. B. Böttiger's von 14 Iffland'schen Darstellungen) in anderer Hinsicht seyn mögen, so können sie doch noch weniger, als die Beschreibung von Gemälden, das mimische Kunstwerk selbst zur innern Anschauung bringen, weil sein ganzes Wesen ein beständiges Entstehen und Vergehen ist. Selbst die Linien, womit man einen Tanz zu bezeichnen pflegt (Choreographie), geben kein lebendiges Bild von ihm, und lassen durch ihr wirres Untereinanderlaufen eher vermuthen, daß dergleichen Bewegungen mißfällig seyn dürften.

§. 752. Soll aber ein Schauspieler einen vom Dichter geschaffenen, dramatischen Charakter als wirklich darstellen, so muß er, wie der Dichter, von der Natur mit glücklichen Anlagen zur dramatischen Darstellung ausgestattet seyn, und sich durch rastlose Uebung in der Ausbildung dieser Anlagen dem Ideale der vollendeten dramatischen Darstellung nähern. Der Schauspieler muß die Dichtung rückwärts bis in den Geist des Künstlers verfolgen; wer nicht Eins wird mit dem Künstler, wer es nicht

vermag, das Kunstwerk geistig aus sich selbst zu gestalten, wird den Sinn desselben nie richtig und lebendig fassen und durchdringen; daher muß der Schauspielkünstler mit dem Dichter gleichsam in Eins verschmelzen. Nicht ohne Grund fordert Plato Begeisterung; nicht nur der Dichter selbst, sondern auch der, der das Gedicht vorträgt, muß, nach Plato, von einem göttlichen Feuer ergriffen seyn. Aber der Schauspieler muß zugleich, wie der Dichter, aus seiner Rolle ein schönes Ganzes zu bilden wissen; kein Ton, keine Bewegung, kein Vergessen seiner Rolle, darf die Einheit und Wahrheit verletzen, oder eine Lücke in der Ausführung zurücklassen. Um nun diesen Anforderungen zu genügen, muß sich im Schauspielkünstler eine reiche, lebendige Phantasie, Tiefe, Innigkeit, und Zartheit des Gefühls, ein zarter Sinn für Schönheit, ein heller, mit Freiheit und Besonnenheit waltender Verstand, der, wie H. Collin sagt, sich bewußt, das Unbewußte lenkt, ein schnell fassendes und treues Gedächtniß mit Wohlgestalt des Körpers, einem angenehmen wohllautenden, zum Ausdruck des Kräftigen und Innigen gleichfähigen Sprachorgan, und einer ausdrucksvollen Gesichtsbildung, welche sprechende Züge zu einem freien, leicht beweglichen Mienenspiele darbietet, vereinigen.

§. 753. Um aber diese sowohl körperlichen als geistigen Anlagen gehörig auszubilden, werden gewisse Vorübungen und Vorkenntnisse nöthig. Zu den Vorübungen rücksichtlich der körperlichen Anlagen gehört vorzüglich die Tanzkunst, weil sie dem Körper Geschmeidigkeit, Gewandtheit und Grazie verleiht, ferner das pantomimische Ballet, welches die Regungen des Gemüths durch Bewegungen, Geberden, Stellungen und physiognomische Formen darstellt, endlich eine dem Studium des Gesanges sich nähernde Kultur des Sprachorgans, um die Stimme zum Hohen und Tiefen, Starken und Leisen, Hellen und Dumpfen auszubilden, und ihr den mannichfaltigsten Gebrauch jeder Nüance recht geläufig zu machen. Vorkenntnisse hinsichtlich der geistigen Anlagen sind besonders folgende: eine grammatikalische Einsicht in seine Muttersprache, um diese rein und fertig zu sprechen; ferner einige Belesenheit in der Geschichte und Mythenlehre, damit ihm in seiner Rolle nichts dunkel bleibe, und er sich mit dem Dichter in entfernte Zeiten und Sitten versetzen könne; endlich das Studium der Werke der Kunst, weil die seinige

der bildenden Kunst so nahe verwandt ist, und weil ihm zur schicklichen, wohlgefälligen Anordnung theatralischer Gruppen nichts besser leiten kann, als das öftere Beschauen aller Art von Kunstbildungen. Vorzüglich ist aber das Studium großer Schauspieler, sowohl in bedeutenden Scenen und Situationen, als in der Auffassung und Durchführung ihrer einzelnen Rollen, förderlich.

§. 754. Zu diesen Vorkenntnissen muß sich aber tiefe Menschen- und Weltkenntniß gesellen. Der Schauspieler muß die innersten Tiefen des Menschenherzens kennen, die geheimsten Gänge jeglicher Leidenschaft, ihre unendlichen Abstufungen nach der Naturbeschaffenheit, Erziehung, Alter, Stand rc. Um aber andere kennen zu lernen, ist es nöthig sich selbst erst kennen zu lernen, einen forschenden Blick in sein eigenes Inneres zu werfen. Der Schauspieler muß eine ausgebreitete Kenntniß aller Stände und Lebensarten, der Trachten und Sitten in allen Ständen, Ländern und Zeiten besitzen, um mit Wahrheit darzustellen, und nie gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Zugleich muß sich der Schauspieler Geistesgegenwart und schnelle Besinnung und Erfindungskraft zu erwerben suchen, um sich nicht durch die Fehler der Mitspielenden, oder andere Unfälle außer Fassung bringen zu lassen.

§. 755. Mit diesen natürlichen und erworbenen Eigenschaften ausgerüstet, hat endlich der Schauspieler tief in den Geist und Charakter der darzustellenden Rolle einzudringen, und besonders ihr Verhältniß zum Ganzen der dramatischen Dichtung, selbst nach allen daraus hervorgehenden Nüancen, und besonders das Verhältniß seiner Rolle zu allen übrigen Rollen des Schauspiels genau zu berechnen. Besitzt der bloß mechanische Schauspieler auch natürliches Talent, gelingt es ihm bisweilen in einer glücklichen Stunde den Geist seiner Rolle zu erhaschen; man wird doch in seinem Spiele die sichere Haltung vermissen, die feste kühne Hand, die mit wenigen Strichen den Charakter erschöpft. Fällt er durch einen Zufall heraus aus dem Zustande der Begeisterung; dann ist der Faden seiner Darstellung zerrissen, er hat nun nichts mehr, woran er sich halten könnte. Der Schauspielkünstler muß deßhalb mit psychologischem Sinne das Eigenthümliche der Menschenklasse, zu welcher der darzustellende Charakter gehört, und dann das Individuelle dieses Charakters selbst rein auffassen; der wirkliche Mensch, doch unter der idea-

lischen Umgebung und Haltung, die er durch den dramatischen Dichter erhält, muß von ihm dargestellt werden. Das Grundgesetz der Schauspielkunst ist ja ebenfalls Wahrheit verbunden mit Idealität. Dem Schauspieler muß aber auch aus dem Stücke selbst klar geworden seyn, wie der ihm übertragene Charakter das geworden ist, was er bey Eröffnung des Stücks zu seyn scheint, er muß sich Rechenschaft geben, wie die Charaktere vermöge der Verhältnisse, in welchen die handelnden Personen zu einander schon vor der Periode gestanden haben, welche das Drama zeigt, aufeinander wirkten.

Hat der Schauspieler die Stelle, die seine ihm zugetheilte Rolle im Ganzen einnimmt, genau berücksichtigt, so wird er sich weder eitel hervordrängen, noch vernachlässigend zurückziehen; beides stört ja die Harmonie des Ganzen; im Drama ist wohl nicht jede Person gleich wichtig, aber doch gleich nothwendig. Wie leicht kann z. B. Horatio, wo er mit Hamlet zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften, heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem abziehen; selbst schon vorher, bei der ersten Erscheinung des Gespenstes, den Ausdruck so sehr verstärken, daß er den Prinzen nöthigt, entweder bloß das nämliche Spiel zu wiederholen, oder es auch unnatürlich zu übertreiben? — Jene Störung kann noch leichter bei der Mischung tragischer und komischer Charaktere eintreten; es geschieht z. B. eine rührende Erkennung, wir sind zur innigsten Theilnahme gestimmt. Plötzlich hat eine der komischen Nebenpersonen den unglücklichen Einfall, uns durch eine lächerliche, zwar dem Charakter, aber nicht der Scene anpassende Grimasse zu zerstreuen, und um die Rührung aller Zuschauer ist's geschehen. Ueberhaupt bleibt, so anziehend die Genialität des einzelnen Schauspielers ist, die schöne Gesammtheit (ensemble), auch bei minderer Tiefe der einzelnen Schauspieler, dennoch das Wichtigste.

§. 756. Selbst in der Rolle der Hauptperson, darf der Schauspieler, um sich eines bestimmten Effekts zu versichern, nie die Mischung von Licht und Schatten vergessen, durch welche er im freien Spiele der Darstellung nur die wichtigsten Partien durch Sprache und Mimik hervorhebt, und die übrigen im Detail, doch ohne Nachlässigkeit des Spiels, gleichsam verschmelzen läßt. Ueberhaupt darf kein Schauspieler seine Rolle

übertreiben, d. i. sie über die Gränzlinie der Schönheit hinausführen.

§. 757. Bei allem Streben nach Wahrheit darf der Schauspieler so wenig, als der Dichter oder Maler, die Natur im Sinne der Kopisten nachahmen, vielmehr hat er seinen Charakter idealisch aufzufassen. Die Wahrheit der Darstellung ist nicht die gemeine, prosaische, sondern die höhere, poetische, worin die Idee individualisirt erscheint. Auch eignet sich nicht alles, was selbst der dramatischen Dichtung noch gestattet ist, zur theatralischen Darstellung, wie Ugolino's Hungertod; ja vieles, was noch in die Sphäre der malerischen Darstellung gehören kann, muß von der Sphäre des mimischen Spiels auf der Bühne ausgeschlossen werden, z. B. Märtyrerscenen. Auch sollte der theatralisch-dramatische Dichter alle Scenen fern halten, die in der theatralischen Darstellung hinter der wirklichen Natur zurückbleiben, wie z. B. größere Gefechte, die auf der Bühne immer armselig, oft lächerlich ausfallen, weil der enge Raum des Brettergerüstes nur einzelne Kampfscenen, nicht das mannichfaltige Kampfgewühl einer Schlacht gestattet.

§. 758. Hiemit hängt auch die Frage zusammen, ob der Schauspieler selbst fühlen, und ob er zu viel Feuer haben könne. Die erste Frage hat keinen rechten Sinn; denn sein Spiel wird nur in dem Maße vollkommen seyn, in welchem er das Gefühl seiner Rolle in sich zu erwecken vermag. Kein Kunstwerk kann bloß durch die Form, und ohne das belebende Prinzip seyn. Jedoch darf der Schauspieler sich nicht beherrschen lassen von seinem Gefühle, er muß gebieten über dasselbe. Nur bei Besonnenheit wird er jene edle Mäßigung beobachten, welche Shakespeare mit Recht selbst im Sturme der Leidenschaft noch dem Schauspieler zur Pflicht macht. Danach ist auch die zweite Frage zu entscheiden. Das ideale Prinzip der Kunst fordert nämlich vom Schauspieler, daß er sich auch da mäßige, wo er die höchste Leidenschaft auszudrücken hat, damit seine Stimme in ihrer äußersten Anstrengung nicht kreischend, die Bewegungen durch ihre Heftigkeit nicht unedel, die Geberden nicht zur Grimasse werden.

§. 759. Noch wird gefragt, ob der Schauspieler ein selbstständiger Künstler sey, oder ganz vom dramatischen Dichter abhange? Er ist eben so selbstständig, wie

der Musiker vom Dichter eines Liedes oder einer Kantate ein völlig verschiedner Künstler ist. Der Dichter gibt dem Schauspieler nichts weiter als den Stoff; die Form des Kunstwerks überläßt er dem Künstler. Der Schauspieler hat ganz vom Dichter verschiedene Darstellungsmittel; er wird erst selbst der Schöpfer des Vorbildes, welches seine theatralische Darstellung leiten soll. Das mimische Kunstwerk und das dichterisch-dramatische bilden sich nach ganz verschiedenen Gesetzen. Der Werth des einen ist von dem andern unabhängig. Darum behält eine mimisch-künstlerische Darstellung ihren Glanz, wenn auch der Gegenstand derselben eine unvollkommene Dichtung wäre und umgekehrt. Darum finden sich auch der dramatische Dichter und der gute Schauspieler selten in einer Person beisammen. Erinnerung an Schiller und Iffland. Der dramatische Dichter kann sich über die Schranken des Raumes und der Zeit erheben, und die Phantasie des Lesers folgt ihm willig. Der Schauspieler steht der Wirklichkeit näher.

§. 760. Deklamation und Mimik sind die Mittel, deren sich der Schauspieler bedient, um eine dramatische Dichtung zu einer theatralischen Darstellung zu machen. Die allgemeinen Grundsätze der Deklamation und Mimik sind schon früher aufgestellt; hier nur noch einige nähere Erörterungen. Jedes Gefühl, jeder Affekt und jede Leidenschaft hat ihren eigenen Ton und ihre eigene Bewegung; damit nun die lebendige Rede des Schauspielers Echo der darzustellenden Dichtung sey, muß der Ton seiner Stimme, ihre Höhe und Tiefe, und ihre Bewegung, Langsamkeit und Geschwindigkeit, mit der Natur des Gefühls zusammenstimmen, das in der dramatischen Dichtung niedergelegt ist; das Ruhige, Gelassene, Sanfte, Zärtliche und das Lebhafte, Heftige, Stürmische der Gemüthsbewegung muß in dem Tone der Stimme, und in der rhythmischen Bewegung derselben wiedertönen.

Wie jedes Gefühl, jeder Affekt und jede Leidenschaft ihren eigenen Ton hat und ihre eigene Bewegung, so auch ihre charakteristischen Züge des Gesichts, ihre eigenthümliche Stellung und Bewegung des Körpers. Damit nun in der Person des Schauspielers ein sprechendes Bild des dramatischen Charakters erscheine, muß sich mit dem Musikalischen der Stimme die entsprechende Mimik in dem Plastischen des Körpers vereinigen. Die

Lehre von der Bezeichnung der Gemüthszustände durch die Deklamation und Aktion nennt man die subjektive Semiotik, und diese lernt man aus Engel's Ideen zu einer Mimik. Berlin 1784 — 1785. 2 Thle. 8. und aus Maaß Grundriß ꝛc. (s. §. 691) kennen.

§. 761. Nun können aber nicht bloß Gemüthszustände durch die sichtbaren Veränderungen des Körpers und seiner Theile, und durch die hörbaren der Stimme bezeichnet und dadurch in dem Gemüthe der Zuhörer erregt werden, sondern auch Vorstellungen, und es waltet ein Unterschied in dem Ausdrucke kontemplativer und pathologischer Zustände überhaupt ob. Der allgemeine Charakter, wodurch sich der deklamatorische Ausdruck der pathologischen Zustände auszeichnet, ist daher unangehaltner Ton der Stimme, wogegen der angehaltene Ton dem deklamatorischen Ausdrucke der kontemplativen Zustände eigen ist. Ein Gleiches gilt vom Geberdenspiele. Einen Unterschied macht selbst wieder die Verschiedenheit der Geistesthätigkeit, ob nämlich dabei der Verstand, das Anschauungsvermögen, oder die Einbildungskraft vorzüglich wirksam ist. Auch wird sich Deklamation und Mimik verschieden modificiren, jenachdem der Gedankengang geregelter ist oder nicht; ferner nach dem verschiedenen Grade der Gewißheit der Erkenntniß. Das allgemeine Mittel aber, wodurch die Deklamation und Mimik die verschiedenen Grade des Zusammenhanges unter den Gedanken darstellt, sind die verschiedenen Grade der Verbindung, der Zeit nach, worin sie die Worte und Geberden aufeinander folgen läßt. Eigenthümlich ist es ferner noch dem Ausdrucke kontemplativer Zustände, daß er mehr willkührlich hervorgebracht, oder zurückgehalten und unterdrückt werden kann, als der Ausdruck pathologischer, besonders leidenschaftlicher Zustände. Auch können bei dem Wechsel verschiedener Zustände die Ausdrücke von dem pathologischen Theile noch eine Weile zurückbleiben, unterdessen die des kontemplativen schon verschwunden sind; und es würde daher unnatürlich seyn, wenn man immer beide zugleich abändern wollte.

§. 762. So wie ein kalter Körper nicht mit einem Male, sondern nur nach und nach glühend wird, wenn man Feuer anzündet, und ein glühender nicht plötzlich, sondern nur allmälig wieder erkaltet, wenn das Feuer erlischt; so erglüht auch die ruhige Seele nicht mit einem Male, wenn sich das Feuer eines Affekts

entzündet, und wird, wenn sie in Glut ist, nicht plötzlich wieder ruhig, wenn auch die Ursache des Affekts aufhört. Nach diesem Gesetze muß auch Deklamation und Mimik sich modificiren. Immer bleiben von dem vorausgehenden Zustande diejenigen Ausdrücke am längsten zurück, die in den weniger reitzbaren Theilen liegen, oder überhaupt weniger von der Willkühr abhängen. Die reitzbarern und ausdrucksvollern Theile zeigen den Ausdruck des nachfolgenden Zustandes zuerst.

§. 763. Gefühle sind entweder miteinander verwandt, oder einander fremd, jenachdem der Ton und der Rhythmus derselben sich ähnlich oder unähnlich ist. Je fremder nun die Gefühle einander sind, die der Schauspieler gleich hintereinander darstellen soll, desto sorgfältiger hat er auf einen vermittelnden Zwischenausdruck zu denken, wenn sein Spiel keinen Sprung machen soll. Ein Verstoß gegen diese Regel gleicht einer verbotnen Quinten- oder Octavenfolge in der Musik.

§. 764. In der Deklamation gibt es mehrere Unterbrechungen, Stillstände von bald längerer, bald kürzerer Dauer, während welcher wir den Gemüthszustand der Personen nur errathen, nicht hören. Im Geberdenspiel gibt es dergleichen Stillstände nicht. Der Schauspieler hüte sich daher, daß er, nach gesprochener Rede, sich nicht bis zum nächsten Merkworte vernachlässige; er bedenke, daß wir mit eben dem Auge, welches wir auf die jetzt sprechende Person richten, auch auf ihn einen spähenden Seitenblick werfen; und vor allem hüte er sich, müßig im Parterre und in Logen umherzugaffen. Anekdote von Eckhof. Gibt es übrigens in stummen Scenen gleich mehrere Stufen des Geberdenspiels und des lebendigen Ausdrucks; so wird doch hiebei vor allem bescheidene Mäßigung, und ein richtig gehaltenes Zusammenspielen des Ganzen erfordert.

765. Wie sollen moralische Betrachtungen gesprochen werden? Erstlich macht es einen Unterschied, ob die Moral, ohne darauf zu denken, ohne darauf gedacht zu haben, aus dem vollen Herzen strömt, und also das Resultat eines zufälligen Gefühls ist, oder ob es unsere Absicht war zu moralisiren. Das letztere sollte freilich auf der Bühne nicht Platz greifen; ist es aber doch der Fall, dann mag immerhin Lehr- und Hofmeisterton eintreten. Anders verhält es sich mit der moralischen Reflexion, die bloßer Erguß des Herzens ist. Vor allem wollen moralische Stellen wohl gelernt seyn; denn sie müssen in jenem unun-

terbrochenen Flusse der Worte, mit Leichtigkeit, als unmittelbare Eingebungen des Augenblicks, gesprochen werden. Sie müssen vom Schauspieler nicht bloß verstanden, sondern auch gefühlt seyn. Die moralische Reflexion muß mit einer Mischung von Begeisterung und Ruhe vorgetragen werden, so, daß nach Beschaffenheit der Situation bald das eine, bald das andere vorherrscht. Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die allgemeine Betrachtung gleichsam von ihrem Fluge zurückholen. Jenes fordert einen begeisterten, dieses einen gemäßigten Ton. Ferner ist die Reflexion noch durch eine vorausgehende und nachfolgende Pause mehr zu bezeichnen. Das Geberdenspiel modificirt sich fast gleichförmig, nur daß hier noch Spuren vom frühern Zustande zurückbleiben. Vorzüglich soll aber der Schauspieler der Moral durch individualisirende Geberden Licht und Leben ertheilen.

§. 766. Insbesondere wird sich die Deklamation des Schauspielers anders gestalten, jenachdem seine Rede entweder auf ihn selbst oder auf die Person, an die sie gerichtet ist, Beziehung hat, und in welchem Grad er selbst dabei interessirt ist, oder ein Anderer dadurch interessirt werden soll. So wird auch das Geberdenspiel verschieden seyn, jenachdem es entweder zur bloßen Ankündigung eines Charakters außer irgend einem leidenschaftlichen Verhältnisse dient, oder zur Begleitung einer mimisch zu versinnlichenden Rede angewendet wird, oder einer solchen Rede nachfolgt. Eben so wird der leidenschaftliche Monolog eine andere Deklamation und Aktion erfordern, als der reflektirende.

§. 767. Jede Gattung des Drama will in einem ihr angemessenen Tempo auf der Bühne, sowohl in Hinsicht auf Deklamation, als Aktion dargestellt werden. Die allgemeinen Grundtempi gleichsam sind: im Trauerspiel Adagio, im Schauspiele Andante, im Lustspiele Allegro, in der Posse Prestissimo. Possen müssen Schlag auf Schlag gesprochen werden, um dem Zuhörer keinen Augenblick Zeit zu lassen zur Untersuchung, wie witzig oder unwitzig sie sind. Allein, wie der Maler nach Maßgabe des einfallenden Lichtes die Farbe hier erhöhen, dort vertiefen muß; so müssen von dem Schauspieler auch die Tempi hier beschleunigt, dort angehalten werden — alles nach Maßgabe des Gemüthszustandes. —

Der Charakter der tragischen Deklamation ist ein in Zeit

und Raum ruhender, würdevoller Ernst. Der Vers verleiht der tragischen Deklamation schon an sich selbst einen bestimmten, immer wiederkehrenden Tonfall, welcher sich durch die Stärke und die Höhe und Tiefe des Tons bemerkbar macht. Findet sich der Vers auch im Lustspiele, so darf die Dauer und das Anhalten des Tons nicht Statt finden. Der hervorstechende Charakter des Lustspiels ist Scherz, Laune, Humor, Witz; die Aeußerungen eines solchen Scherzes können gleichsam nur Leuchtkugeln verglichen werden, die im Augenblicke ihrer Entstehung auch schon wieder verschwinden. Wenn der Ernst also in gewichtigen, abgemessenen, dauernden Schritten einhergeht; so hüpft der Scherz bloß, und berührt im Fluge kaum den Erdboden. Letzteres gibt den Charakter der komischen Deklamation. Ihre Rede muß leicht seyn; der Ton derselben muß, kaum angegeben, auch schon wieder verhallen; nirgends darf ein Verweilen, ein Ruhen bemerkt werden, und nur einzelne Sylben müssen, gleichsam als Stützen der schwächern, dann und wann mit einer scheinbaren, nicht wirklichen Dauer ausgesprochen werden.

In der feinern Welt, folglich auch im höhern Lustspiele, muß sich das Gefühl unter den Druck der Konvention und sogenannten Lebensart schmiegen. Die Uebergänge von Heiterkeit zum Unwillen, von Kälte zum Spott, von einem Gefühl zum andern, sind hier leichter und feiner, ihre Farben sind milder und weniger abstechend. Anders ist es im Trauerspiele, wo heftigere Ausbrüche der Leidenschaft dergestalt wirken, daß sie dann wie ein Strom sich empöret, und die schwache Verzäunung der Etiquette niederreißt.

§. 768. Es fragt sich, wie boshafte Charaktere dargestellt werden sollen, da diese Rollen meist vergriffen werden? Gewöhnlich wird in derlei Darstellungen das Dunkle geschwärzt, der Schatten in Nacht verwandelt, das Böse teuflisch gegeben, mit jeder ins Gräßliche verzerrten scheußlichen Geberde. Der Bösewichtspieler erscheint gleich von Anbeginn mit schielenden Blicken, verzogenem Munde und Satanslache. Warum erinnert sich nicht ein Schauspieler, der die Rolle des Bösewichts übernimmt, der Bemerkung: „Wenn der Teufel auf Verführung ausgeht, so zieht er die Maske der Tugend an"? Andere verfallen auf den Irrwahn, die Sache so drehen zu müssen, daß fortan über den Bösewicht gelacht wird. Das albernste und strafwürdigste Verfahren, das sich nur denken läßt! Der Schauspieler, der die Rolle eines Bö-

sewichts übernimmt, muß vor allem die Ursache bestimmt heraus-heben, welche den Zorn, den Haß, die Verfolgungssucht, die Rache in dem darzustellenden Charakter veranlaßt. Niemand thut das Böse nur des Bösen wegen. Der Schauspieler muß also erforschen, auf welchem Wege, durch welche Neigung, durch welchen Verlust, Kummer, Beleidigung der Charakter dahin gekommen sey, so, und nicht anders zu handeln. So wird mehrentheils das Abscheuliche, das Ekelhafte wegfallen, und der entschlossene, gespannte, leidenschaftliche, harte Charakter bleibt. Dieser führt eine Katastrophe herbei, welche den Zuschauer mit Zorn, mit Entsetzen, mit Haß sogar erfüllen kann, — aber nicht mit Widerwillen oder Ekel. Auf der Bühne muß das Grelle gemildert werden, und der Schauspieler, der dieß erreicht, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, der das Schreckenerregende erhält, ohne das Zurückstoßende und Ekelhafte zu gebrauchen, ist Künstler. Werden auf der Bühne Bösewichter von einem richtigen, festen Standpunkte aus dargestellt; so nehmen sie auch unwillkührlich uns durch ihre Kraft in Anspruch, selbst da, wo diese gegen unsere Wünsche und Neigungen verwendet wird. Hat der Bösewicht irgend einen in den Charakter verwachsenen Zug komischer Eigenheit; so entsteht dieser aus einem Affekt, einer Hauptneigung oder Gewohnheit; es ist also unmöglich, daß der, welcher ihn hat, damit hervortreten, die Dinge besonders ins Licht setzen wollen kann. Er überläßt sich dieser Weise, sie ist mit seinem Sinn und Wesen Eins. Je unbefangener eine solche Darstellung gegeben wird, je ruhiger und ernster das Seltsame geschieht, desto inniger erfreut es. —

Das Wesen der intriganten Leute besteht gewöhnlich in einer schnellen, leicht überhingehenden Manier, welche der Gründlichkeit des Vortrags eben so aus dem Wege geht, wie sie der festen Beobachtung entgehen will.

§. 769. Wie sind Doppelcharaktere darzustellen? Wir verstehen darunter solche Rollen, welche bei einem stets bleibenden Haupt- und Grundcharakter, mehrere andere vorgegebene Charaktere darstellen müssen, um die übrigen Personen im Stücke zu täuschen. Sie sind wieder doppelter Art; entweder wird der vorgegebene Charakter durch eine oder mehrere Scenen durchgeführt, wobei der Grundcharakter nie zum Vorschein kommt, wie im Donauweibchen; oder der falsche Charakter erscheint gegen den Mitspieler, der wahre hingegen gegen das Publikum in Handlung.

Die erstern könnte man auch ganze, die andern halbe Doppelcharaktere nennen. Der Schauspieler suche vor allem den Hauptcharakter der Rolle in seiner ganzen bestimmten Wahrheit und Abgeschlossenheit darzustellen. Den falschen Charakter soll er zwar auch mit Wahrheit auffassen, ihn jedoch nach außenhin so darstellen, daß das Publikum den wahren Charakter stets durchschimmern sieht. So muß z. B. in der Rolle des Donauweibchens, durch alle Verkleidungen desselben, das überirdische Wesen hervorleuchten. Bei halben Doppelcharakteren ist noch zu beachten, daß der wahre Charakter da, wo er sich mit sich selbst, das heißt, mit dem Publikum in Berührung setzt, in seiner ganzen Wahrheit, also mit dem falschen im steten Widerspruch gespielt werden muß.

§. 770. Wie ist der Wahnsinn darzustellen? Da der Wahnsinn derjenige Zustand ist, wo aller Zusammenhang in den Seelenkräften und in deren vereinigter Zusammenwirkung auf einen Punkt gestört ist; so dürfte auf der Bühne der höchste Grad des Zerreißens, Zerstückelns und das Bestreben, die etwaige Zweckmäßigkeit des Vorhergehenden durch eine absolute Unzweckmäßigkeit des Folgenden wieder aufzuheben, die einzige mögliche Weise seyn, den Wahnsinn darzustellen.

§. 771. Wie sind Geisterrollen darzustellen? Die Rolle eines Geistes muß durchaus ohne alle Leidenschaftlichkeit, ohne jegliche menschliche Theilnahme gespielt werden. Die Geisterrollen müssen also mit der möglichsten Eintönigkeit, die jedoch kein aushaltender Gesang seyn darf, und ohne alle Mimik gespielt werden. Gibt es jedoch in solchen Rollen ganz besonders ausgezeichnete Situationen oder Worte, die der Scene, oder vielleicht gar dem ganzen Stücke zum Motive dienen; so versteht es sich von selbst, daß diese Worte mit bedeutendem Tone und Spiele gesprochen und begleitet werden müssen. Doch dürfen sie selbst in diesem Falle immer noch keine menschliche Theilnahme, oder Leidenschaftlichkeit zu erkennen geben.

§. 772. Wie ist der Buffo darzustellen? Dieser ist ein Lustigmacher von der bessern, unschädlichern Gattung, und ist darum nicht mit dem ungezogenen Harlekin, oder mit den zügellosen Mimen der alten Römer in eine Klasse zu setzen. Das Komische liegt beym Buffo nicht sowohl in den Worten seiner Rolle, als in der Art seiner Darstellung. Schon seine Kleidung ist höchst bizarr; aber noch mehr muß der ganze Stand

seines Körpers, jede Bewegung seiner Gesichtsmuskeln, jeder Blick seiner Augen, das ganze Spiel seiner Hände, selbst der Ton seiner Sprache das Gepräge des Burlesk-Komischen haben. Unerschöpfliche Laune, eine glückliche Fertigkeit in Auffassung und Nachbildung lächerlicher Züge aus der wirklichen Welt, überhaupt Studium der Karrikatur aller Art und die Kamäleonsgabe, sich leicht in mannichfache Formen zu schmiegen, immer abzuwechseln in den Nüancen des Ausdrucks und der Geberde, schnell überzugehen aus einer Leidenschaft in die entgegenstehende — dieß sind ungefähr die Haupterfordernisse eines guten Buffo.

§. 773. So wie der Charakter ganzer Nationen den Ausdruck abändert, so auch der besondere Charakter des Geschlechts, des Temperaments, des Alters, der Kultur und Lebensart, des Standes oder Gewerbes, und endlich der Situation. Alle diese Punkte wird also der Schauspieler sorgfältig in Erwägung ziehen.

§. 774. Der nächste Zweck des Schauspiels ist schöne Darstellung menschlicher Handlungen. Dem bildenden Künstler genügt an einer einzelnen Situation, an dem Auffassen des momentanen Ausdrucks; die Form, welche er seinem Werke gibt, bleibt unverändert dieselbe — er stellt nur das Koexistirende dar; aber der Schauspieler zugleich das Successive. Ihm ist die Darstellung eines Augenblicks der Leidenschaft nicht alles; er muß sie zeigen in ihren verschiedenen aufeinanderfolgenden Symptomen, in ihren jetzt stärkern, jetzt schwächern Bebungen; kurz, er muß sie von ihrem Entstehen bis zu ihrem Ende in allen ihren Schlangenkrümmungen verfolgen. Der Schauspieler hat nur darauf zu sehen, daß durch seine malerischen Stellungen in seinem Spiele keine Lücke entstehe; er darf es nicht auf malerische Attitüden anlegen; diese müssen mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden seines Spiels ein Ganzes bilden. Er darf auch nicht zu lange in einer Stellung verweilen, darf nie bloße Statue werden.

§. 775. Gibt bei dem einzelnen Schauspieler die Bedeutung jedes, auch des kleinsten, einzelnen Theils, die enge Verbindung aller, das genaue Zusammenschließen derselben in ein engbeschränktes Ganzes, gerade das nothwendige und wesentliche Gepräge eines Kunstwerks, so gilt dieß noch mehr von ganzen Gruppen. Malerische Gruppen erhöhen auf der Bühne die Wirkung eines Stückes, so wie ihre Vernachlässigung oft alle Täuschung aufhebt. Die Bühne gleicht einem Gemälde, wo die Hauptperso-

nen in den Vordergrund, die übrigen mehr oder weniger in Schatten treten müssen. Keine Person ist umsonst da; jede muß nach ihrer Art Theil nehmen an dem, was vorgeht; jede kann durch unschickliche, oder auch nur gleichgiltige Stellung den Effekt des Ganzen schwächen. Die Stellungen müssen überdieß charakteristisch seyn, dem mimischen Ausdrucke der Leidenschaft entsprechen. Selbst in dem Näherzusammenrücken oder Entfernterstehen der Personen muß Wahrheit herrschen. Der Liebhaber und die Geliebte werden sich nicht in die beiden Ecken des Zimmers stellen, es sey denn, daß sie sich entzweit hätten. Wer Groll nährt gegen einen andern, wird sich nicht an seine Seite schmiegen. Der Dankbare drängt sich gern an seinen Wohlthäter; der Schuldner bleibt furchtsam in einiger Entfernung ꝛc.

§. 776. Auch das Kostüm gehört wesentlich mit zur äußern Wahrheit eines Kunstwerks. Manchmal führt aber dabei den Schauspieler Unkunde, manchmal Eitelkeit irre. Hierüber zu wachen gebührt den Direktoren. Man kann das Kostüm in das Volkskostüm, das Charakterkostüm und das idealische Kostüm scheiden. Ein Volkskostüm muß im Allgemeinen existiren; nur darf man hierin die Aengstlichkeit nicht zuweit treiben, und mit der größten Sorgfalt darauf sehen, daß in solchen Fällen die Wahrheit stets der Schönheit und dem edeln Anstande untergeordnet bleibe. Dagegen verdient das Charakterkostüm bis in die kleinste Nüance beachtet zu werden. Außer der Hinsicht auf Nation und Zeitalter nämlich, muß auch der Stand der Person und ihre Situation, ja vorzüglich ihr Charakter, in Betracht kommen. Der Fürst unterscheidet sich auch durch gewisse Insignien, bisweilen durch den Prunk der Kleidung, von seinem Hofstaate. Hiebei kommt vieles auf die individuelle Denkart desselben und auf äußere Umstände an. Einfachheit im Anzuge eines morgenländischen Despoten würde eben so wenig angemessen seyn, als Pracht und Ueberladung einem Kaiser Joseph II., einem König Friedrich II.; und der Fürst auf der Jagd, oder auf einer Reise hat nicht den Prunk in seiner Kleidung, als wenn er Audienz ertheilt. Der Verschwender, die Kokette — lieben Ueppigkeit und Flitter; der bescheidene Mann ist es auch in seiner Tracht. Die Buhlerinn wird auch in der Art ihres Anzugs etwas Lockendes, Verführerisches haben, nicht so das tugendhafte Mädchen. Es zieht an ohne Putz, — sein innerer

Werth läßt es den äußern entbehren. Das Charakterkostüm ist deßwegen so nothwendig, weil es gleichsam die sichtbare Hülle des unsichtbaren Charakters ist. Ferner kommt auch manches auf die augenblicklichen Umstände an, in denen sich die Person befindet, welche der Schauspieler darstellt. Zu Hause kleidet man sich ins häusliche Gewand, besonders bei gewissen Beschäftigungen. Der komische Schauspieler darf in seiner Kleidung eben so wenig, als im Spiele selbst übertreiben. Die Kleidung der Schauspielerinnen sey jedesmal gewählt, angemessen ihrer Rolle; einfach, bescheiden und sittsam als Emilie; üppig und prachtvoll als Cleopatra. Im Morgenlande zeige sich reitzende Nachlässigkeit, malerische Unordnung. Sittsamkeit aber bleibe ihnen heilig, auch wenn sie eine Buhlerinn darstellen. Sie haben also den Anzug zu wählen, nicht der ihnen am besten läßt, sondern der ihrer Rolle am meisten zusagt. Das ideale Kostüm eignet sich für das romantische Drama, und es wäre eben so unpassend, einen Don Juan im sogenannten französischen Kostüm, als in altdeutscher Tracht auftreten zu lassen. Ein solches Kostüm entlehnen wir am zweckmäßigsten aus den Ländern, aus welchen die Romantik hervorging, aus Italien, Spanien.

§. 777. Von Seite der Direktion wird zur Vollendung eines guten Schauspiels erfordert: eine zweckmäßige Beleuchtung des Ganzen; eine angemessene, abwechselnde Dekoration; ein gewandter und fertiger Soufleur; eine präcise Maschinerie, wozu auch die Decenz und Uebung der auftretenden Statisten gehört; ein rascher Gang des Stücks ohne lange und unnöthige Unterbrechungen; ein nach akustischen Regeln gebautes, einfach verziertes Schauspielhaus; ein fähiger Regisseur, als die Seele der ganzen Schauspielergesellschaft, der das Ganze zu umschließen, und mit Besonnenheit in allen Theilen des Details und wo es Noth thut, zu leiten vermag; der alle Rollen unparteiisch vertheilt, und über dem eigenen Spiele nicht die Direktion des Ensemble vergißt, der mit Wohlwollen und Würde Fehler rügt, der das schlummernde Talent zu wecken, das aufkeimende zu ermuntern und zweckmäßig zu beschäftigen, und die kleine Eifersucht zwischen den Individuen der Gesellschaft nur zur Vervollkommnung des Ganzen zu benützen sucht; der endlich den Geist der wahren Kunst auf alle Weise befördert und aufrecht erhält.

§. 778. Was zuletzt das Orchester betrifft, so muß die Musik dem Inhalte des Stückes angemessen seyn. Es gehört also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Lustspielen. Die Anfangs-Symphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen, aber auf den ersten Aufzug des Stückes zugleich vorbereiten; die zwischen den einzelnen Aufzügen vorkommenden Symphonien aber müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit dem Anfange des folgenden harmoniren; so wie die Schluß-Symphonie, wenn sie statt findet, dem Schlusse des letzten Aufzugs entsprechen muß.

Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prachtvoll, mit Feuer und Geist gesetzt seyn: doch wird auch hier wieder der Hauptton des Ganzen mannichfache Modifikationen nöthig machen. Die Symphonien zu Lustspielen müssen frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft seyn. Aber auch hier wird nach dem Grundton der Dichtung die Musik sich modifiziren. Die Anfangs-Symphonie kann nach dem Gutdünken des Komponisten aus zwei oder drei Sätzen bestehen. Die Symphonien zwischen den Aufzügen werden am natürlichsten zwei Sätze haben, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzugs, und nach dem Anfange des folgenden richten sollen. Doch ist dieß nur dann nöthig, wenn die Gemüthsstimmungen der beiden Akte einander allzusehr entgegen sind. Sonst genügt ein Satz, von gehöriger Länge, um die Bedürfnisse der Darstellung indeß besorgen zu können. Uebrigens muß die Anfangs-Symphonie sehr stark und vollständig seyn, um nachdrücklicher ins Gehör zu fallen.

Literatur der Schauspielkunst.

§. 779. G. E. Lessings hamburgische Dramaturgie. Berlin 1765. 8. 2 Thle.

J. J. Engels Mimik. Berlin 1785 — 1786. 8. 2 Bde. mit Kupfern.

Das dramaturgische Etwas von Bode und Claudius. Hamburg. 1774.

Einige Aufsätze von Sonnenfels.

W. A. Iffland über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen. Gotha 1784.

— — Dessen Theateralmanache.

J. F. Schink's dramaturgische Monate. 4 Thle. Grätz 1781 und 1782. 8.

C. A. Böttiger's Entwicklung des Ifflandischen Spiels. Leipzig 1796. 8.

Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst (von Einsiedel) Leipzig 1797. 8.

v. Göthe (im Wilhelm Meister).

Heinr. Collin in seinem didaktischen Gedichte über diesen Gegenstand.

J. Koller's Aphorismen für Schauspieler und Freunde dramatischer Kunst. Regensb. 1804. 8.

v. Seckendorf (genannt Patrik Peale) in mehrern Schriften, in seiner Grundform der Toga. Göttingen 1812 — in seiner Kritik der Kunst, ebend.; ferner in seinen Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit. Aarau 1814; und vornehmlich in den Vorlesungen über Deklamation und Mimik. Braunschweig 1818.

G. L. P. Siever's Schauspieler-Studien. Leipzig 1813. 8.

A. Klingemann's Vorlesungen für Schauspieler.

G. Reinbeck's dramaturgische Abhandlungen. Coblenz, 1822. 8.

A. Müllner's Almanach für Privatbühnen v. J. 1817.

Das vielumfassende Werk des Engländers Gilb. Augustin Chironomia, welches eine besondere Notenschrift für die Geberden liefert, und in einem deutschen Auszuge. Leipzig 1818. 8. 2 Bde. erschienen ist.

F. W. Ziegler's systematische Schauspielkunst — in ihrem ganzen Umfange. Wien 1820. 8.

L. Tiek's dramaturgische Blätter. Breslau 1817. 2. Aufl. 1825 — 6. 2. Thle.

---

§. 778. Was zuletzt das
Musik dem Inhalte des Stü
zu den Trauerspielen ein
den Lustspielen. Die Ar
Stück beziehen, aber
vorbereiten; die zw
Symphonien aber
henden Aufzuge
moniren; so w
Schlusse des

Alle
Feuer u
Haupt
Die
len
d

Wien,
gedruckt bei Ferdinand Ullrich.

Wien,
gedruckt bei Ferdinand Ullrich.